

# **HISTÓRIA DA ARTE E GUERRA FRIA**

Maria Luísa Lopes de Oliveira Ferreira Cardoso

Tese de Doutoramento em  
História da Arte Contemporânea

Novembro, 2012

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em História da Arte Contemporânea, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Margarida Acciaiuoli de Brito

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio

## RESUMO

### HISTÓRIA DA ARTE E GUERRA FRIA

Maria Luísa Lopes de Oliveira Ferreira Cardoso

**PALAVRAS-CHAVE:** Historiografia da Arte; Guerra Fria; Modernismo; Realismo Socialista

De que modo é que as formas de fazer História da Arte, que se tornaram hegemónicas nos E.U.A. e na Rússia durante a Guerra Fria, foram influenciadas pelo seu contexto histórico? De que modo é que essa conjuntura potenciou a afirmação de uma determinada forma de fazer História da Arte em cada bloco em detrimento de outras alternativas ou concorrentes? Qual a relação entre os modelos da historiografia da arte que se tornaram dominantes em cada potência durante o referido período?

Recorrendo ao conceito de “paradigma”, avançado por Thomas Kuhn, a uma análise dos discursos críticos, teóricos e historiográficos e à contextualização histórica dos mesmos, esta investigação pretende seguir o desenvolvimento dos paradigmas da historiografia artística norte-americana e russa que se tornaram dominantes na Guerra Fria.

Numa primeira parte, é analisado o período de emergência de uma História da Arte modernista norte-americana e de uma História da Arte do Realismo Socialista soviética, recuando-se para isso até à década de 1930; uma segunda parte é dedicada à fase de apuramento e afirmação que as mesmas conheceram durante as décadas de 1940 e 1950; e, finalmente, numa terceira parte, debruçamo-nos sobre os primeiros indícios de questionamento sistemático dos dois paradigmas que emergem a partir da década de 60, quer através dos desafios que lhe são lançados pela produção artística, quer através das revisões historiográficas internas que, a partir de então, se vêem sujeitos.

O que este percurso revela é a conveniência histórica e política dos paradigmas historiográficos que se tornaram hegemónicos na disputa cultural entre os dois blocos na Guerra Fria; o seu agenciamento (oficial ou oficioso) como parte integrante de um emblema identitário nacional pelas estratégias da diplomacia cultural; e uma relação entre ambos de complementaridade, na medida em que a simetria do seu antagonismo traduz a imprescindibilidade do “outro” numa construção cultural identitária — a qual, no seu conjunto, corporiza a bifurcação de uma utopia cultural da Modernidade.

## ABSTRACT

### ART HISTORY AND COLD WAR

Maria Lúsa Lopes de Oliveira Ferreira Cardoso

**KEYWORDS:** Art Historiography; Cold War, Modernism; Socialist Realism

How was the making of art history that would become hegemonic in the U.S. and Russia during the Cold War influenced by its historical context? In what way did that context promote a particular way of doing art history to the detriment of other available alternatives or competing options in each block? What is the relationship between the models of artistic historiography that became dominant in each country during that period?

Calling upon the concept of “paradigm” as defined by Thomas Kuhn, through an analysis of the critical, theoretical and historiographic discourses as well as their historical contextualization, this research aims to trace the development of the paradigms of artistic historiography that became dominant in the U.S. and Russia during the Cold War.

The first part of this work analyzes the emergence period of a North-American modernist and of a Russian socialist realist art history in the 1930's. A second part is devoted to the refining and affirmative period of these paradigms during the 1940's and 1950's. Finally, in a third part, we consider the first signs of the questioning of the two historiographic paradigms that emerge systematically from the 1960's, either through the challenges posed to them by the artistic production, or through their internal historiographic revisions.

What this path reveals is the historical and political convenience of the historiographic paradigms that became hegemonic in the cultural dispute between the two blocks in the Cold War; their employment (official or unofficial) as part of an emblem of national identity by the strategies of cultural diplomacy; and a relationship of complementarity between them both, to the extent that the symmetry of their antagonism translates the indispensability of the “other” in the construction of a cultural identity — which, together, embodies the bifurcation of a cultural utopia of Modernity.

# ÍNDICE

INTRODUÇÃO .....	I
PARTE I. A EMERGÊNCIA DOS PARADIGMAS HISTORIOGRÁFICOS.....	13
Capítulo 1. A emergência do paradigma historiográfico modernista .....	15
Capítulo 2. A emergência do paradigma historiográfico do Realismo Socialista .....	67
PARTE II. A AFIRMAÇÃO DOS PARADIGMAS HISTORIOGRÁFICOS.....	127
Capítulo 3. A afirmação do paradigma historiográfico modernista .....	129
3.1. II Guerra Mundial e queda de Paris: a vanguarda em trânsito.....	129
3.2 O debate interno sobre a arte moderna no pós-guerra: a afirmação do paradigma historiográfico modernista como emblema identitário durante a Guerra Fria .....	155
3.3. Assumpção “oficial” de uma identidade cultural modernista .....	208
3.4. Auge e declínio do paradigma historiográfico modernista: o princípio do fim.....	265
Capítulo 4. A afirmação do paradigma historiográfico do Realismo Socialista .....	291
4.1. Da emergência do paradigma historiográfico do Realismo Socialista à “Grande Guerra Patriótica”: ensaios de uma especificação identitária .....	294
4.2. Do pós-guerra ao fim da era estalinista: consolidação do paradigma histo- riográfico do Realismo Socialista como emblema identitário durante a Guerra Fria .....	328
4.3. Uma destalinização controlada: “renascimento leninista” no paradigma historiográfico do Realismo Socialista .....	376
PARTE III. A DISSOLUÇÃO DOS PARADIGMAS HISTORIOGRÁFICOS.....	405
Capítulo 5. As primeiras revisões do paradigma historiográfico modernista nos E.U.A.....	407

Capítulo 6. As primeiras revisões do paradigma historiográfico do Realismo

Socialista na Rússia .....	473
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	527
BIBLIOGRAFIA .....	545
ÍNDICE ONOMÁSTICO .....	567
LISTA DE FIGURAS .....	597

*And so they say —*

*“the incident dissolved”*

*the love boat smashed up*

*on the dreary routine.*

*I’m through with life*

*and [we] should absolve from mutual hurts, afflictions and spleen.*

Vladimir Maiakovsky, *unfinished poem*,

12 de Abril de 1930

## INTRODUÇÃO

ou “Como deixei de me preocupar e aprendi a amar a bomba”

— *And remember, there's just one thing, we're all in this together. We're just behind you, we're with you all the way.*

Presidente dos E.U.A para Secretário-Geral do PCUS em *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worriyng and Love the Bomb* (1964), de Stanley Kubrick

O impulso inicial desta tese partiu da ideia de investigar as relações entre arte e política durante a Guerra Fria, a qual se traduzia na seguinte interrogação: na disputa cultural entre os E.U.A. e a U.R.S.S. que caracterizou a Guerra Fria, qual o papel desempenhado pela produção artística? Contudo, a abordagem desta problemática cedo nos revelou que a interrogação deveria ser colocada a montante, por duas ordens de motivos: a primeira prendia-se com o facto de “o papel desempenhado pela produção artística” ser mediado por discursos críticos e historiográficos que traduziam e interpretavam as duas produções artísticas em questão; a segunda ordem de motivos relacionava-se com o facto de esses discursos serem incompatíveis entre si. A simetria do antagonismo que começámos a antever fizeram-nos assim deslocar o prisma da nossa análise da produção artística das duas potências para os discursos historiográficos que ambas edificaram, já que eram estes que em primeira mão traduziam, interpretavam, seleccionavam, articulavam, teorizavam e legitimavam a (parte da) produção artística que elegiam promover.

Importava assim analisar os modelos historiográficos que configuraram a interpretação da produção artística nos dois blocos durante o referido período, inquirindo as suas motivações, princípios e métodos específicos. A metodologia adoptada para levar a cabo tal investigação consistiu em adaptar o conceito de “paradigma científico”, explicitado na obra de Thomas Kuhn *A Estrutura das Revoluções Científicas*, de 1962, aos modelos da História da Arte norte-americana e soviética vigentes durante a Guerra Fria e em relacionar o desenvolvimento dos



mesmos com o seu contexto histórico.<sup>1</sup> Deste modo, pretendemos analisar a emergência, afirmação e início da dissolução do que, doravante, designaremos por “paradigma historiográfico modernista” e “paradigma historiográfico do Realismo Socialista”. Por paradigma historiográfico — que, no âmbito desta tese, significa sempre paradigma da historiografia artística, devendo-se a supressão do último termo meramente à comodidade da designação — entendemos o conjunto de teorias, conceitos, métodos de abordagem e critérios avaliadores que integram tanto o exercício crítico, como o esforço conceptual e teórico, como a configuração de uma determinada História da Arte. Ou seja, o paradigma historiográfico, no âmbito desta investigação, engloba a teoria, a crítica e a historiografia, considerando-as um todo inextrincável.

Optámos por designar o paradigma da historiografia artística dominante nos E.U.A. por “paradigma historiográfico modernista” seguindo uma das designações convencionais da disciplina, cuja alternativa seria, seguindo também as convenções disciplinares, a designação de “paradigma historiográfico formalista”. Consideramos, todavia, que a designação de “modernista” é mais englobante — integrando uma determinada perspectiva historiográfica, teorias e metodologias críticas —, enquanto que a designação de “formalista” se refere mais estritamente a um tipo de exercício crítico e a uma abordagem metodológica, os quais, fazendo sem dúvida parte integrante do paradigma, não constituem o seu todo. Entre o conjunto de discursos que integram o paradigma historiográfico modernista, o de Clement Greenberg adquiriu especial proeminência nesta tese devido à hegemonia que a sua proposta de abordagem da História da Arte conquistou no contexto da historiografia artística norte-americana. Todavia, o paradigma historiográfico modernista não se lhe restringe: o discurso de Greenberg é apenas um dos que o integra, ainda que seja aquele que, devido ao seu grau de apuramento teórico e metodológico, mais se aproximou de uma ortodoxia interpretativa e o que, durante um determinado período de tempo, se revelou o mais influente sobre a historiografia da arte norte-americana — o que justifica o seu destaque. Importante será referir que a adjectivação de

---

<sup>1</sup> O estímulo à adopção da noção de “paradigma” de Thomas Kuhn como conceito-operatório é devedor da obra *Pollock and After: The Critical Debate*, na qual Francis Francina avança com a aplicação deste conceito aos modelos de produção científica da História da Arte. A este respeito ver Francis Francina (ed.), *Pollock and After. The Critical Debate*. London, New York: Routledge, 2000 (1985), pp. 10-18

“modernista” deste paradigma historiográfico, sobretudo na sua acepção greenberguiana, não implica uma simples e directa derivação do conceito de “Modernismo” — nesta tese entendido segundo a definição que dele nos oferece Giulio Carlo Argan.<sup>2</sup> Como veremos, o paradigma historiográfico modernista é apenas uma proposta de teorização e compreensão desse fenómeno altamente complexo, multifacetado e diverso conhecido por Modernismo, o qual, sustentaremos, acabará por se revelar inoperante precisamente por descurar a pluralidade deste último.

Relativamente ao paradigma vigente na U.R.S.S., decidimos designá-lo por “paradigma historiográfico do Realismo Socialista”, não só respeitando a sua auto-atribuída designação, como para traduzir a especificidade daquilo a que nos referimos. Com efeito, o “paradigma historiográfico do Realismo Socialista” pode ser integrado no conjunto mais vasto de um tipo de historiografia usualmente designada por História Social da Arte e numa plêiade ainda mais ampla de abordagens marxistas da História da Arte. Assim, não pretendo negar nem restringir a multiplicidade de abordagens teóricas e historiográficas de origem marxista — que incluem autores tão diversos como Walter Benjamin, Theodor Adorno, Lukács ou Trotsky, para referir apenas alguns dos que se debruçaram sobre a produção cultural —, a especificidade da designação adoptada pretende somente clarificar o seu referente: o modelo de fazer História da Arte que se afirmou e tornou hegemónico na Rússia durante a Guerra Fria. Ainda que de um modo geral o paradigma historiográfico do Realismo Socialista tivesse uma ambição de prescrição para toda a U.R.S.S., ele conheceu especificidades

---

<sup>2</sup> O emprego das designações de “Modernismo” e de “vanguardas artísticas” nesta tese segue a definição proposta por Giulio Carlo Argan: “Sob o termo genérico *Modernismo* resumem-se as correntes artísticas que, na última década do século XIX e na primeira do século XX, propõem-se a interpretar, apoiar e acompanhar o esforço progressista, económico-tecnológico, da civilização industrial. São comuns às tendências *modernistas*: 1) a deliberação de fazer uma arte em conformidade com sua época e a renúncia à invocação de modelos clássicos, tanto na temática como no estilo; 2) o desejo de diminuir a distância entre as artes “maiores” (arquitetura, pintura e escultura) e as “aplicações” aos diversos campos da produção económica (construção civil corrente, decoração, vestuário etc.); 3) a busca de uma funcionalidade decorativa; 4) a aspiração a um *estilo* ou *linguagem* internacional ou europeia; 5) o esforço em interpretar a espiritualidade que se dizia (com um pouco de ingenuidade e um pouco de hipocrisia) inspirar e redigir o industrialismo. Por isso, mesclam-se nas correntes *modernistas*, muitas vezes de maneira confusa, motivos materialistas e espiritualistas, técnico-científicos e alegórico-poéticos, humanitários e sociais. Por volta de 1910, quando ao entusiasmo pelo progresso industrial sucede-se a consciência da transformação em curso nas próprias estruturas da vida e da atividade social, formar-se-ão no interior do *Modernismo* as vanguardas artísticas preocupadas não mais apenas em modernizar ou atualizar, e sim em revolucionar as modalidades e finalidades da arte.” Giulio Carlo Argan, *Arte Moderna. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 185

nas várias repúblicas soviéticas, pelo que aqui nos referiremos especificamente ao paradigma historiográfico do Realismo Socialista tal como era produzido e emanado pelo centro da União — pela República Socialista Russa (ou República Socialista Federativa Soviética Russa) —, não tendo a pretensão de abarcar as múltiplas especificidades que assumiu.

A delimitação cronológica da tese acabou por ser definida pela própria investigação: na análise da emergência dos paradigmas historiográficos que acabaram por se tornar dominantes durante a Guerra Fria, tivemos de retroceder até à década de 1930; o período do seu apuramento e afirmação acabou por se revelar coincidir com as duas primeiras décadas da Guerra Fria (anos 40 e 50, e inícios dos anos 60); e os primeiros indícios do seu questionamento e dissolução emergem, ao nível da produção artística, nos anos 60, e ao nível da sua reestruturação teórica, nos anos 70 e 80. A tese abrange assim um arco cronológico, *grosso modo*, dos anos de 1930 aos anos de 1980. Contudo, não é por essa delimitação não coincidir exactamente com a delimitação historiográfica canónica da Guerra Fria — com o seu início marcado pela ascensão dos E.U.A. e da U.R.S.S. ao estatuto de potências mundiais após a II Guerra Mundial, ou com a definição da Doutrina Truman e do Plano Marshall em 1947, e com o seu termo assinalado pela queda do Muro de Berlim em 1989 ou pela dissolução da U.R.S.S. em 1991, marcos que funcionam apenas como sinalizações cómodas e simplificadoras para o trabalho historiográfico — que o objecto desta tese deixa de estar inextricavelmente ligado à Guerra Fria. Efectivamente, o confronto ideológico, político, económico que se explicitou durante este período existia em potência desde a Revolução Bolchevique de 1917.<sup>3</sup> Assim, este aparente desajuste entre duas cronologias apenas revela que diferentes estruturas históricas têm ritmos diferenciados. Consequentemente, esta tese defende que se analisarmos a Guerra Fria ao nível da formulação dos paradigmas historiográficos — os quais, sustentaremos, foram parte integrante de um emblema identitário nacional —, veremos como esse confronto já vinha a ser preparado desde os anos 30; se analisarmos o início do fim da Guerra Fria pelo mesmo prisma, verificaremos como a desconstrução da solidez de

---

<sup>3</sup> Sobre esta perspectiva ver, por exemplo: Arno J. Mayer, *Wilson vs. Lenin. Political Origins of the New Diplomacy. 1917-1918*. Cleveland and New York: Meridian Books, 1964; Susan Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in the East and West*. Massachusetts: MIT Press, 2000, pp. 2-9; Tony Judt, *Pós-Guerra. História da Europa desde 1945*. Lisboa: Edições 70, 2006, p. 134; John Lewis Gaddis, *A Guerra Fria*. Lisboa: Edições 70, 2007, pp. 96-97

algumas das suas representações identitárias mais fortes se começou a observar nos anos 60 e, sobretudo, durante as décadas de 70 e 80.

A tese encontra-se estruturada em três partes, cada uma com dois capítulos: numa primeira parte, incidente sobretudo nos anos 30, analisar-se-á a emergência do paradigma historiográfico modernista (primeiro capítulo) e do paradigma historiográfico do Realismo Socialista (segundo capítulo); numa segunda parte, debruçar-nos-emos sobre o período de apuramento e afirmação dos respectivos paradigmas, desde a década de 40 até inícios da década de 60 (terceiro e quarto capítulos); numa terceira parte, daremos conta das primeiras manifestações de questionamento e reestruturação dos paradigmas mencionados, devotando igualmente um capítulo a cada.

Os capítulos que compõem a segunda parte, sendo centrais para o desenvolvimento do argumento desta tese, adquiriram um espaço consideravelmente superior aos restantes na economia global desta dissertação. Notar-se-á, todavia, que o terceiro capítulo — dedicado ao período de afirmação do paradigma historiográfico modernista —, apresenta uma dimensão superior ao quarto — dedicado ao período de afirmação do paradigma do Realismo Socialista. Tal disparidade justifica-se, como atempadamente veremos, pelo debate interno existente nesse período em torno da imagem cultural identitária dos E.U.A., o qual foi inexistente na U.R.S.S., dada a diferença de natureza dos regimes políticos e do espaço público existente para os debates culturais. Não poderíamos deixar de dar conta deste debate sem correr o risco de distorcermos a caracterização do período por uma simplificação excessiva. Para facilitar a leitura e compreensão destes capítulos, optámos por dividi-los em sub-capítulos.

O interesse por um tema com esta dimensão internacional encontra não só motivações — como explicitaremos na Terceira Parte e sobretudo nas Considerações Finais — como mais-valias acrescidas ao ser abordada por uma doutoranda de um país semi-periférico como Portugal.<sup>4</sup> Efectivamente, o aparente afastamento de Portugal das problemáticas em questão e o não envolvimento directo nos debates

---

<sup>4</sup> Sobre a categorização de Portugal através do conceito de “semiperiferia” ver Boaventura de Sousa Santos, “Estado e sociedade na semiperiferia do sistema mundial: o caso português”, *Análise Social*, vol. XXI (87-88-89), 1985-3.º-4.º-5.º, pp. 869-901 (consultável em <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223479107H2nRJ8ke6Mb18LZ4.pdf>)

historiográficos em análise garantem à investigação, não uma ingénua neutralidade, mas uma distância e, sobretudo, um ângulo de abordagem privilegiados para a elaboração de uma perspectiva sobre o assunto. É precisamente a “localização cultural” desta investigação, glosando o título de Homi Bhabha, que torna esta tese possível, como esperamos demonstrar ao longo deste estudo e nos rumos futuros de inquérito a que ela nos incita.

Sendo uma tese em História da Arte, a sua abrangência conduziu-nos a recorrer, com maior ou menor regularidade, por vezes apenas pontualmente, a outras áreas disciplinares. A História (política, social e cultural) é uma presença assídua, devido evidentemente à permanente contextualização da evolução dos paradigmas historiográficos e às relações que entre ambos estabeleceremos. A Ciência Política é um interveniente mais discreto mas estruturante, emergindo em documentos primários ou nas teorizações colhidas em Susan Buck-Morss — sobretudo na centralidade que atribuiu à definição do inimigo na constituição de um colectivo e na sua perspectiva da Guerra Fria como uma bifurcação do projecto da Modernidade — e em David Brandenberger — nomeadamente na análise que nos oferece da evolução da ideologia soviética e da constituição de uma identidade e imagem nacionais.<sup>5</sup> A Sociologia também será pontualmente invocada, nomeadamente para nos auxiliar na compreensão de um fenómeno complexo como a emergência do Realismo Socialista, na qual integraremos a tese sociológica da especialista em Estudos Soviéticos Sheila Fitzpatrick.<sup>6</sup> Também presentes são os contributos da Antropologia e dos Estudos Pós-Coloniais, nomeadamente na concepção das identidades nacionais como uma construção histórica e cultural, na conceptualização da formação e representação de identidades nacionais através do mecanismo primário de oposição “nós vs. o outro” e na explicitação das estruturas de poder e controlo subjacentes à detenção de um monopólio de produção e representação científica; neste âmbito, ecoará sobretudo a referência a Edward Said e à sua obra *Orientalismo*, ou, mais longinquamente, à

---

<sup>5</sup> Susan Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in the East and West*. Massachusetts: MIT Press, 2000, p. 9; David Brandenberger, *The ‘short course’ to modernity: stalinist history textbooks, mass culture and the formation of popular Russian national identity, 1934-1956*. Ann Arbor, Mich. - UMI Dissertation Services, 1999

<sup>6</sup> Sheila Fitzpatrick, *The Cultural Front. Power and Culture in Revolutionary Russia*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1992

noção de “imagined communities” de Benedict Andersen.<sup>7</sup> Fenómenos e processos complexos e multifacetados requerem abordagens pluridisciplinares; todavia, não obstante a diversidade de “convidados auxiliares” que convocámos para esta investigação, esta é uma tese ancorada, eminentemente, na área disciplinar da História da Arte.

As dificuldades com que nos deparámos durante esta investigação foram inúmeras. A primeira e mais evidente foi a ausência de bibliografia, não só de bibliografia que incidisse directamente sobre o assunto, como a dificuldade de acesso àquela existente. A análise do papel desempenhado pela produção artística dos E.U.A. e da U.R.S.S. durante a Guerra Fria havia já sido abordada, com diferentes graus de profundidade e detalhe, por obras como *Art in the Cultural Cold War. From Vladivostok to Kalamazoo, 1945-1962*, de Christine Lindey (1990), *Parting the Curtain: Propaganda, Culture and the Cold War. 1945-1961*, de Walter Hixson (1997), ou *The Dancer Defects. The Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War*, de David Caute (2003).<sup>8</sup> Para uma análise específica da utilização da produção artística norte-americana pela diplomacia cultural durante o período considerado, encontrámos um contributo valioso na obra de Michael Krenn *Fall-Out Shelters for the Human Spirit. American Art and the Cold War* (2005).<sup>9</sup> Para uma análise semelhante relativamente à produção artística soviética as referências rareavam, embora as obras de Brandon Taylor, Sheila Fitzpatrick, Antoine Baudin, Irène Semenoff-Tian-Chansky, Matthew Cullerne Bown, os catálogos das exposições *Dream Factory Communism* (2004) e *Russia!* (2005) e, a outro nível, as de Boris Groys, se tenham revelado essenciais.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> Edward W. Said, *Orientalismo. Representações ocidentais do Oriente*. Lisboa: Livros Cotovia, 2004 (1º ed. 1978); Benedict Andersen, *Imagined Communities. Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. London, New York: Verso, 2006 (1ª ed. 1983)

<sup>8</sup> Christine Lindey, *Art in the Cultural Cold War. From Vladivostok to Kalamazoo, 1945-1962*. London: The Herbert Press, 1990; Walter Hixson, *Parting the Curtain: Propaganda, Culture, and the Cold War. 1945-1961*. New York: St. Martin's Press, 1997; David Caute, *The Dancer Defects. The Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War*. New York: Oxford University Press, 2005 (1º ed. 2003)

<sup>9</sup> Michael L. Krenn, *Fall-Out Shelters for the Human Spirit. American Art and the Cold War*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 2005. Uma vez que retomaremos estas referências bibliográficas ao longo dos capítulos da tese, remetemos para os mesmos a explicitação dos seus argumentos, prevenindo assim uma duplicação dessa análise.

<sup>10</sup> Brandon Taylor, *Art and Literature under the Bolsheviks*. Vol.1: *The Crisis of Renewal 1917-1924*, Vol.2: *Authority and Revolution 1924-1932*. London; Concord, Mass.: Pluto Press, 1991-1992; Sheila Fitzpatrick, *The Cultural Front. Power and Culture in Revolutionary Russia*. Ithaca and London:

Mais próximas do ângulo de abordagem com que pretendíamos conduzir esta investigação revelaram-se as obras de Susan Buck-Morss, Serge Guilbaut e aquela editada por Francis Frascina.<sup>11</sup> Para além destas, a reavaliação a que o paradigma historiográfico modernista foi sujeito a partir dos anos 70 proporcionou-nos uma ampla bibliografia sobre o assunto: historiadores como Max Kozloff, Eva Cockcroft, Fred Orton, Griselda Pollock, T. J. Clark, Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh, Yve-Alain Bois, Hal Foster, Charles Harrison, Paul Wood, Jonathan Harris, para mencionar apenas alguns, tornaram-se assim referências estruturantes e recorrentes na nossa tese.<sup>12</sup> No entanto, apenas a mencionada obra de Susan Buck-Morss empreendia

---

Cornell University Press, 1992; Antoine Baudin, *Le réalisme socialiste de la période jdanovienne, 1947-1953*. Vol. 1: *Les arts plastiques et leurs institutions*, Vol. 2: *Usages à l'intérieur, image à exporter* (avec Leonid Heller). Bern: Peter Lang, 1997; Irène Semenov-Tian-Chansky, *Le Pinceau, La Faucille et le Marteau: Les peintres et le pouvoir en Union Soviétique de 1953 à 1989*. Paris: Institut d'études slaves, 1993; Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*. New Haven and London: Yale University Press, 1998; *Russia!*. New York: Guggenheim Museum, 2005; Boris Groys, *Staline. Oeuvre d'Art Totale*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1990; Boris Groys, "Moscow Romantic Conceptualism" in *Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s* (ed. by Laura Hoptman and Tomáš Pospisyl). New York: The Museum of Modern Art, 2002; Boris Groys, "The Art of Totality" in Evgeny Dobrenko and Eric Naiman (eds.), *The Landscape of Stalinism: the art and ideology of the Soviet Space*. Seattle: University of Washington Press, 2003; Boris Groys, "The Other Gaze: Russian Unofficial Art's View of the Soviet World" in *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art Under Late Socialism* (ed. by Aleš Erjavec). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2003; *Dream Factory Communism. The Visual Culture of the Stalin Era* (ed. by Boris Groys and Max Hollein). Frankfurt: Schirn Kunsthalle Frankfurt, Hatje Cantz, 2004; Boris Groys, "Educating the Masses: Socialist Realist Art" in *Russia!*. New York: Guggenheim Museum, 2005; Boris Groys, *The Man Who Flew Into Space From His Apartment*. London: Afterall Books, 2006

<sup>11</sup> Para além da já mencionada obra de Susan Buck-Morss, duas obras de Serge Guilbaut revelaram-se cruciais nesta investigação: a obra *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide* (Paris: Hachette, 1996; 1ª ed. 1983), a primeira a estudar de forma sistemática a conquista da vanguarda artística e historiográfica pelos E.U.A. no pós-guerra, e o catálogo da exposição comissariada pelo mesmo autor *Bajo la bomba. El jazz de la guerra de imágenes transatlántica. 1946-1956* (Museu d'Art Contemporani de Barcelona e Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2007). Deste catálogo consultámos, sobretudo, a sua edição em Castelhano; todavia, quando dele pretendemos citar fontes primárias originalmente escritas em Inglês, recorreremos à sua edição em Inglês (*Be-Bomb. The Transatlantic War of Images and all that jazz. 1946-1956*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona e Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2007). Por outro lado, a reedição e perspectiva de Francis Frascina dos debates em torno do Expressionismo Abstracto na obra *Pollock and After. The Critical Debate* (London and New York, Routledge: 2000; 1ª ed. 1985) — desde os anos 30 até aos anos 90 — forneceram-nos não só uma acessibilidade facilitada a muitos textos de outro modo dispersos, como o já mencionado estímulo a reflectir sobre a historiografia artística do período empregando o conceito de "paradigma" de Thomas Kuhn.

<sup>12</sup> Entre a vasta bibliografia que a partir dos anos 70 começa a questionar o paradigma historiográfico modernista a partir de diversos prismas, podemos destacar referências como: Rosalind Krauss, "A View of Modernism", *Artforum*, September, 1972; Max Kozloff, "American Painting During the Cold War", *Artforum*, XI, no. 9, May 1973; Eva Cockcroft, "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War", *Artforum*, XII, no. 10, June 1974; Jane de Hart Mathews, "Art and Politics in Cold War America", *American Historical Review*, 81, October 1976; David e Cecile Shapiro, "Abstract Expressionism: The Politics of Apolitical Painting", *Prospects*, 3, 1977; Fred Orton e Griselda Pollock, "Avant-Gardes and Partisans Reviewed", *Art History*, 4, no. 3, September 1981; Annette Cox, *Art-as-Politics: The Abstract Expressionist, Avant-Garde and Society*. Ann Arbor, Michigan:

um esforço de integração de duas narrativas — a ocidental e a soviética. Efectivamente, a quase total clausura das referências bibliográficas disponíveis numa perspectiva modernista ou a sua incidência predominante na narrativa da Modernidade e do Modernismo ocidental apresentava-se como a limitação e obstáculo que desejávamos ultrapassar. Sendo o objecto desta tese a historiografia artística norte-americana e soviética, pareceu-nos que a sua matéria-prima essencial deveria ser os documentos originais da mesma, ou seja, os textos críticos, teóricos, historiográficos através dos quais esses respectivos discursos se foram estabelecendo. Também nesta pretensão metodológica as nossas dificuldades se avolumaram: o muito mais facilitado acesso às fontes primárias da historiografia ocidental (bem como a acurada atenção editorial que receberam, sendo alvo de inúmeras colectâneas, reedições e comentários), o desconhecimento do Russo e a ausência de traduções de textos relativos à historiografia do Realismo Socialista apresentaram-se como um obstáculo maior. Porém, este desequilíbrio no acesso às fontes não nos demoveu, pois, para além obviamente de decorrer das divisões da nossa localização cultural na Guerra Fria, ele revelava ser uma das mais claras manifestações de uma hegemonia — a hegemonia do paradigma historiográfico modernista — que queríamos explicitar. Estas dificuldades foram ultrapassadas pela bolsa de doutoramento concedida pela Fundação para a Ciência e Tecnologia — a qual nos permitiu realizar viagens ao estrangeiro, durante as quais pudemos aceder a bibliotecas, bem como contactar com instituições universitárias e investigadores de áreas similares —, pelo acesso a umas poucas e preciosas colectâneas de documentos soviéticos sobre cultura — como a inestimável obra editada por Katerina Clark e Evgeny Dobrenko, o arquivo de fontes primárias sobre História Soviética do notável site [www.soviethistory.org](http://www.soviethistory.org) ou, menos

---

UMI Research Press, 1982; Benjamin H. D. Buchloh, Serge Guilbaut and David Solkin (eds.), *Modernism and Modernity. The Vancouver Conference Papers*. Halifax, Nova Scotia: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983; A. Deirdre Robson, “The Market for Abstract Expressionism. The time lag between critical and commercial acceptance”, *Archives of American Art Journal*, vol. 25, no.3, 1985; Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Mass; London: The MIT Press, 1985; Hal Foster (ed.), *Discussions in Contemporary Culture*. Seattle: Bay Press, 1987; Serge Guilbaut (ed.), *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964*. Cambridge, Mass.; London: The MIT Press, 1990; David Craven, “Abstract Expressionism, Automatism and the Age of Automation”, *Art History*, vol. 13, no.1, March 1990; Fred Orton, “Action, Revolution and Painting”, *Oxford Art Journal*, vol.14, no.2, 1992; Paul Wood, Francis Frascina, Jonathan Harris and Charles Harrison, *Modernism in Dispute. Art Since the Forties*. New Haven and London: Yale University Press, 1993; Michael Kimmelman, “Revisiting The Revisionists. The modern, its critics, and the Cold War”, *The Museum of Modern Art at Mid-Century. At Home and Abroad*, ‘Studies in Modern Art 4’, New York, MoMA, 1994; T.J. Clark, *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. New Haven, London: Yale University Press, 1999



destacadamente, a obra de C. Vaughan James — e pela generosa orientação e ajuda na descoberta bibliográfica por académicos como Aleš Erjavec (Professor de Estética na Universidade de Liubliana) e James von Geldern (Professor de *Russian Studies* no Macalester College e responsável pelo referido site) — aos quais nos cumpre agradecer, pois sem a sua ajuda jamais teríamos encontrado determinados documentos.<sup>13</sup> Tanto quanto nos foi possível, tentámos sempre recorrer aos textos originais e integrais (fosse no seu local de edição original, nas suas reedições em colectâneas ou na sua pontual publicação em obras sobre a matéria) mas, quando tal não foi possível, tivemos de lhes aceder em segunda mão, ou seja, através de excertos citados ou de comentários sobre os mesmos formulados por outros investigadores na bibliografia consultada. Optámos sempre, na tentativa de diminuir as “perdas da tradução”, por manter os documentos primários citados na língua em que foram consultados.

A profusa citação das fontes que se encontrará nesta tese resulta de uma tripla necessidade: a primeira relaciona-se com o facto de eles constituírem, como já referimos, a matéria-prima desta investigação, já que esta não é uma tese sobre a produção artística mas sim sobre a historiografia artística; a segunda relaciona-se, evidentemente, com o esforço de uma tão completa quanto possível demonstração e fundamentação das afirmações e raciocínios que tecem a perspectiva que se apresenta à consideração (embora por vezes, suspeitamos, o deleite intelectual e literário que nos proporcionaram também tenha influído na sua presença); uma terceira relaciona-se com aquilo que foi sentido como uma necessidade de desconstruir persistentes assumpções, insistentemente repetidas e não questionadas, sobre determinados autores.

Essa mesma profusa citação das fontes levantou-nos muitas dúvidas quanto à forma de referenciação bibliográfica a adoptar. Tendo em vista a clareza da mesma, optámos por seguir o modelo de notas de rodapé sugerido por Patrick Dunleavy,

---

<sup>13</sup> Katerina Clark e Evgeny Dobrenko, with Andrei Artizov and Oleg Naumov, *Soviet Culture and Power. A History in Documents, 1917-1953*. New Haven & London: Yale University Press, 2007; C. Vaughan James, *Soviet Socialist Realism: Origins and Theory* London: MacMillan Press, 1973

precisamente por nos parecer que, evitando os “recuos” a que obrigam as usuais abreviaturas latinas, tornava a referência mais eficaz.<sup>14</sup>

Sendo esta tese sobre a historiografia da arte na sua generalidade — ou seja, sobre os discursos da História da Arte relativos aos diversos meios com que opera a prática artística —, não pudemos, contudo, deixar de constatar a predominância de textos relativos à pintura. Tal predomínio explica-se, todavia, pela génese do debate que originará a formação dos dois paradigmas historiográficos antagónicos: partindo ambos, como demonstraremos, de um debate ensaiado primeiramente no campo literário — o qual procurava formular uma literatura que conciliasse a experimentação formal com uma política revolucionária —, a pintura, dentro da prática artística, apresentava-se como a área mais evidente para a declinação dessa problemática, já que, devido às suas potencialidades narrativas, era aquela onde mais facilmente se poderia testar a possibilidade de transmitir mensagens politicamente relevantes através de uma linguagem formalmente avançada.

Importante será ainda justificar a ausência de imagens nesta dissertação. Tratando-se, como referimos, de uma tese ancorada no território da História da Arte e debruçando-se, não sobre a produção artística, mas sobre a historiografia da arte, ela pressupõe um conhecimento da criação artística do século XX e de finais do século XIX. Assim, optámos por apresentar apenas imagens relacionadas com a historiografia artística em análise, ou seja, imagens que ilustram uma determinada concepção de evolução da arte moderna. Esta opção resultou de vários ensaios em

---

<sup>14</sup> Patrick Dunleavy, *Authoring a PhD. How to Plan, Draft, Write and Finish a Doctoral Thesis or Dissertation*. New York: Palgrave Macmillan, 2003, pp. 130-133

Por motivos de uma maior eficácia na referência bibliográfica, optámos por adaptar a sugestão de Patrick Dunleavy relativa do modelo de notas de rodapé, pois seguir rigorosamente o seu modelo tornaria determinadas referências dificilmente localizáveis. Assim, norteando-nos pelo critério de que todas as citações deverão ser facilmente localizáveis e rastreáveis — seja recorrendo à bibliografia, seja recuando umas poucas notas de rodapé —, optámos por: 1) Nas obras com apenas um autor, a primeira citação da mesma compor-se-á da referência bibliográfica completa e as seguintes apenas do autor, do título abreviado e da página; mesmo quando a citação completa não se encontra perto da citação abreviada, a referência bibliográfica completa pode sempre ser facilmente localizável na bibliografia através dos dados fornecidos pela citação abreviada. 2) No caso dos artigos ou documentos, a primeira citação bibliográfica será completa (com o local original da publicação e com a referência da obra onde foi consultada); se, no seguimento do texto, esse mesmo artigo ou documento é citado várias vezes, apenas constará na nota o autor, o título entre aspas e a página; porém, a obra onde foi consultada tem de ser rastreável facilmente, retrocedendo poucas notas; se existir um grande intervalo com a próxima citação do mesmo artigo ou documento, voltar-se-á a indicar a fonte onde foi consultado. 3) No caso de artigos ou ensaios publicados em colectâneas ou catálogos, a primeira citação será completa; nas seguintes, o título da colectânea ou catálogo surgirá abreviado. 4) Os documentos, artigos e ensaios consultados em sites da internet, contarão com a referência completa e precisa do site na primeira citação; nas seguintes, constará apenas o nome do site.

sentido diverso, os quais se revelaram inoperantes: a opção de ilustrar sucintamente os movimentos artísticos a que nos referimos redundaria numa “História da Arte do século XX”, auxiliar à leitura desta tese, a qual quase duplicaria a sua dimensão; por outro lado, a presença de imagens relativas às obras a que especificamente nos referimos resultaria numa ilustração deturpadora do âmago desta investigação (como se compreenderá no decurso da leitura deste trabalho).

Por fim, cumpre-me agradecer a cuidada orientação da Professora Doutora Margarida Acciaiuoli, sem cujo estímulo esta tese não teria nascido. Ao Professor Doutor Manuel Villaverde Cabral, ao Professor Doutor Renato Lessa e à Professora Doutora Margarida Brito Alves o meu agradecimento pela disponibilidade em discutirem e pensarem comigo determinadas questões desta investigação. Ao Carlos Bártolo o meu obrigada pela ajuda na configuração gráfica deste trabalho.

Um agradecimento muito especial é também dirigido à minha mãe, pai e irmã por acreditarem sempre que um dia chegaria às considerações finais e que essas seriam apenas um novo princípio. Para a Catarina Barata, Olga Llobet, Sofia Karayianni, Joana Vasconcelos, João Viana, Martim Maia Loureiro, Nicola Tollin, Siddhartha Sant’Ana, Gabriela Mota Vieira, Luísa Mota Vieira, Fernanda Duarte, Carla Penetra, Rodrigo Lacerda e Ana Bigotte Vieira a minha gratidão pela partilha de inquietações e deslumbramentos, pelo prazer de pensarmos em conjunto, pelas sugestões e pelo alento que em mim sempre, generosamente, infundiram.

Das muitas paisagens emocionais que se percorrem durante o esforço intelectual de construir uma tese, estes agradecimentos e estratégias traçam a constelação que nos ensinou a morar no entusiasmo e, assim, “deixando de nos preocupar” com os obstáculos superados, a “amar” o seu objecto.

## PARTE I. A EMERGÊNCIA DOS PARADIGMAS HISTORIOGRÁFICOS



## Capítulo I. A Emergência do Paradigma Historiográfico Modernista

Analisar a disputa cultural entre os E.U.A. e a U.R.S.S. durante a Guerra Fria é, em primeiro lugar, analisar os discursos sobre a produção artística que foram produzidos durante essa época. O que hoje conhecemos — e como conhecemos — da produção artística desse período é, em grande medida, devedor do que os discursos historiográficos seleccionaram, articularam, interpretaram, teorizaram e legitimaram para a posteridade como o que de melhor se fez durante esse período. Importa assim analisar detalhadamente os modelos historiográficos que se tornaram dominantes em cada potência, pois são eles que, enquanto discurso e através dos seus critérios, definem e reflectem em primeira mão a luta ideológica esgrimida entre os dois blocos e no interior de cada um deles.

Tanto o modelo historiográfico que se tornou dominante na análise da produção artística nos E.U.A., uma História da Arte modernista, como na U.R.S.S., uma vertente da História Social da Arte que podemos denominar de uma História da Arte realista socialista, emergiram na década de 1930 e apuraram-se e tornaram-se hegemónicos durante o período da Guerra Fria. A História de Arte modernista norte-americana teve a sua primeira formulação no catálogo da autoria de Alfred Barr, Jr. para a exposição *Cubism and Abstract Art*, realizada no Museum of Modern Art (MoMA) em 1936, e a sua fundamentação teórica seminal e clarificação metodológica no ensaio de Clement Greenberg “Avant-Garde and Kitsch”, de 1939. A História da Arte do Realismo Socialista, que seria doravante o discurso historiográfico não só dominante como oficial na U.R.S.S., foi definida por Andrei Jdanov e Maxim Gorky em 1934, nos seus discursos ao Primeiro Congresso de Escritores Soviéticos.

Para compreender a emergência e afirmação destes dois modelos historiográficos, recorreremos a dois tipos de abordagem complementares: uma análise do contexto histórico, cultural e ideológico que envolve o seu aparecimento, consolidação e início da sua dissolução; e uma análise detalhada de cada modelo historiográfico, aplicando como conceito operatório a noção de paradigma definida por

Thomas Kuhn na sua obra *The Structure of Scientific Revolutions*, de 1962, e examinando os seus textos fundamentais.<sup>1</sup>

Ainda que tenhamos de salvaguardar as diferenças existentes entre as práticas de investigação e teorização no domínio das ciências exactas e no domínio das ciências sociais, a noção de paradigma de Thomas Kuhn mantém a sua pertinência para a nossa compreensão do processo de emergência, consolidação, afirmação e dissolução dos modelos historiográficos nos E.U.A. e na U.R.S.S..

Na referida obra, Thomas Kuhn sustenta que o desenvolvimento do conhecimento científico se processa não por uma acumulação desinteressada do conhecimento, mas através de revoluções científicas, as quais consistem em mudanças de paradigmas. Por paradigma entende um modelo ou padrão aceite e partilhado por uma comunidade científica, o qual, ao delimitar um campo para a investigação, define os problemas admissíveis e as soluções legítimas para os problemas considerados pertinentes. Deste modo, um paradigma compreende regras, normas, métodos e possibilidades de teorização comuns para toda a comunidade científica, funcionando como um “modo de ver” o mundo, ou como um “mapa” da realidade através da rede de conceitos (ou elementos estruturais) que lança para conter e compreender o seu objecto de estudo.

*Cada um deles [Copérnico, Newton, Lavoisier e Einstein] obrigou a comunidade a rejeitar uma teoria científica anteriormente respeitada em favor de outra com ela incompatível. Cada um deles produziu, em consequência, uma viragem quanto aos problemas a que um escrutínio científico se pode aplicar e quanto aos critérios pelos quais a profissão estabelece o que deve contar como problema admissível ou como solução legítima de um problema. E cada um deles transformou a imaginação científica em aspectos que acabaremos obrigatoriamente por descrever como uma transformação do próprio mundo a que o trabalho científico se habituara. Tais mudanças, juntamente com as controvérsias que quase sempre as acompanham, constituem os traços característicos das revoluções científicas.*<sup>2</sup>

Ao delimitar um campo para a investigação e ao definir a perspectiva ou problemática a partir da qual este será abordado, o paradigma deixa de fora da sua área de competência toda uma vasta área da natureza (no caso da ciência, ou da produção artística, no caso da História da Arte), bem como de questões teóricas e metodológicas

---

<sup>1</sup> Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press, 1962. Edição consultada: Thomas S. Kuhn, *A Estrutura das Revoluções Científicas*. Lisboa: Guerra e Paz, 2009

<sup>2</sup> Thomas S. Kuhn, *A Estrutura das Revoluções Científicas*, pp. 25-26

que poderiam decorrer de outros ângulos de abordagem. Contudo, tal delimitação revela-se imprescindível para a realização de um trabalho científico produtivo, na medida em que apenas através dessa restrição do perímetro do campo científico é possível empreender uma investigação profunda e detalhada sobre os problemas seleccionados:

*(...) A ciência normal nunca tem como objectivo descobrir novos tipos de fenómenos; nem tão-pouco os cientistas querem normalmente inventar novas teorias, sendo até muitas das vezes intolerantes em relação às novas teorias inventadas por outros. A investigação científica normal é antes dirigida à clarificação dos fenómenos e teorias que o paradigma já fornece.*

*Estes são talvez defeitos. As áreas que a ciência normal investiga são, é claro, minúsculas. Ela possui uma visão drasticamente restringida. Mas as restrições, nascidas da confiança no paradigma, acabam por se revelar essenciais para o desenvolvimento da ciência. Ao concentrar a atenção sobre um pequeno número de problemas relativamente esotéricos, o paradigma força os cientistas a investigarem uma certa parte da natureza com um detalhe e profundidade que de outra forma seria inimaginável.<sup>3</sup>*

Deste modo, um paradigma é um critério para seleccionar problemas e legitimar as suas respostas; porém, esta selecção essencial implica sempre uma desatenção às áreas exógenas ao perímetro do paradigma, consideradas como menos pertinentes ou não pertinentes de todo:

*Já vimos, no entanto, que uma das coisas que uma comunidade científica adquire através de **um paradigma** (enquanto este estiver em vigor) é **um critério para escolher problemas** que sejam solucionáveis. Em boa medida, **estes são os únicos problemas que a comunidade científica considerará como científicos** ou como merecedores de atenção. Outros problemas, incluindo muitos daqueles que antes [sic] eram normais antes do paradigma, são rejeitados por serem metafísicos, por pertencerem a outra disciplina ou, por vezes, simplesmente por serem demasiado problemáticos para valerm o tempo que com eles se perde. Um paradigma pode até inclusivamente isolar a comunidade de problemas de grande importância social não redutíveis à forma de enigma, não podendo estes ser enunciados nos termos das ferramentas conceptuais e instrumentais fornecidas pelo paradigma.<sup>4</sup>*

Assim, é fácil compreender que um paradigma não implica uma relação de verdade com a realidade ou uma explicação cabal de todos os factos; para ser aceite, necessita apenas de se revelar mais eficaz do que outros paradigmas competidores na compreensão dos fenómenos seleccionados:

---

<sup>3</sup> Thomas S. Kuhn, *A Estrutura das Revoluções Científicas*, p. 49

<sup>4</sup> Thomas S. Kuhn, *A Estrutura das Revoluções Científicas*, p. 66



*Para ser aceite como um paradigma, uma teoria tem de parecer melhor que as suas concorrentes, mas não precisa de explicar (de facto, nunca consegue fazê-lo) todos os factos que pode vir a ter pela frente.<sup>5</sup>*

*No seu uso comum, um paradigma é um modelo ou padrão aceite e este aspecto do seu significado fez com que eu aqui me apropriasse da palavra “paradigma”, à falta de uma melhor. (...) tal como uma decisão judicial que faz jurisprudência, ele é objecto de ajustamentos e especificações ulteriores em circunstâncias novas que exigem maior rigor.*

*Para percebermos como pode isto ser assim, temos de reconhecer quão limitado pode ser um paradigma na altura do seu aparecimento, seja na sua abrangência, seja na sua precisão. Os paradigmas devem o seu estatuto ao facto de serem mais bem-sucedidos do que os seus rivais na resolução de alguns problemas que o grupo de investigadores reconhece como cruciais. Contudo, ser mais bem-sucedido não significa obter êxito completo na resolução de um problema ou tão-pouco obter êxito considerável na resolução de um grande número de problemas. O sucesso de um paradigma (...) é, em grande medida, no início, uma promessa de êxito, discernível em exemplos seleccionados e ainda incompletos. A ciência normal consiste na realização dessa promessa, uma realização alcançada quando se alarga o conhecimento daqueles factos que o paradigma indica como particularmente reveladores, ao tornar-se maior a correlação entre esses factos e as predições do paradigma e ao proceder-se a novos ajustamentos do próprio paradigma.<sup>6</sup>*

Ao dirigirmos a nossa análise para a historiografia da arte norte-americana após a II Guerra Mundial, assistimos à consolidação e afirmação do paradigma historiográfico modernista, num sucesso paralelo ao da produção artística que promovia e legitimava: o Expressionismo Abstracto, movimento representado pelo dito paradigma como a primeira vanguarda artística norte-americana e, posteriormente, como a vanguarda na dianteira do próprio desenvolvimento da arte moderna ocidental.

Porém, como afirmávamos anteriormente, este paradigma historiográfico começa a emergir nos E.U.A. em meados da década de 1930, pelo que teremos de recuar até essa época para compreender a sua génese. Formulado inicialmente por Alfred H. Barr Jr., este paradigma respondia inicialmente à necessidade de interpretação e explicação histórica de uma produção artística que parecia revelar-se inesperada ou anómala perante os anteriores modelos historiográficos, nomeadamente aqueles que derivavam a qualidade de uma obra de arte da sua capacidade mimética e/ou das suas conotações políticas, sociais, morais ou religiosas: toda a arte das vanguardas históricas europeias, especialmente o Cubismo e o Abstraccionismo.<sup>7</sup> Como refere Kuhn:

---

<sup>5</sup> Thomas S. Kuhn, *A Estrutura das Revoluções Científicas*, p. 40

<sup>6</sup> Thomas S. Kuhn, *A Estrutura das Revoluções Científicas*, pp. 47-48

<sup>7</sup> É de ressaltar que, seguindo com rigor a interpretação proposta por Thomas Kuhn, a transição na disciplina da História da Arte para um paradigma modernista se fez entre uma situação pré-paradigmática

*A descoberta começa quando se toma consciência de uma anomalia {neste caso, da arte das vanguardas}, isto é, quando se reconhece que a natureza {neste caso, o curso da produção artística} violou de algum modo as expectativas induzidas pelo paradigma que governam a ciência normal {neste caso, a História da Arte e a crítica anteriores}. Prossegue com uma exploração mais ou menos extensa da área onde se verifica a anomalia. E termina apenas quando a teoria-paradigma é reajustada por forma a que o que é anómalo passe a ser expectável. A assimilação de dados de tipo desconhecido requer mais do que um reajustamento aditivo de teoria, e até esse reajustamento se concretizar — até o cientista {o historiador da arte} ter aprendido a ver a natureza {leia-se a produção artística} de modo diferente — o novo facto {a nova produção artística} não é de forma alguma um facto científico {não é completamente considerado arte}.<sup>8</sup>*

É neste sentido que o texto que Alfred Barr escreve para o catálogo da exposição *Cubism and Abstract Art*, realizada no MoMA em 1936, pode ser visto como formulador das proposições iniciais do paradigma historiográfico modernista nos Estados Unidos, as quais serão desenvolvidas e refinadas posteriormente.<sup>9</sup>

Com efeito, no texto introdutório do catálogo fica explícita a necessidade que move Barr: explicar historicamente a arte das vanguardas europeias – especialmente o Abstraccionismo –, a qual, não respeitando os requisitos da *mimesis* – a qual, segundo o autor, tinha sido completamente explorada pela arte do meio milénio precedente –, só poderia deixar de ser considerada anómala e passar a ser compreendida pela História da Arte se esta reformulasse o seu paradigma avaliador da produção artística:

*Sometimes in the history of art it is possible to describe a period or a generation of artists as having been obsessed by a particular problem. The artists of the early fifteenth century for instance were moved by a passion for imitating nature. In the North the Flemings mastered appearances by the meticulous observation of external detail. In Italy the Florentines employed a profounder science to discover the laws of perspective, of foreshortening, anatomy, movement and relief.*

*In the early twentieth century the dominant interest was almost exactly opposite. The pictorial conquest of the external visual world had been completed and refined many times and in different ways during the previous half millennium. The more adventurous and original artists had grown bored with painting facts. **By a common***

---

existente anteriormente — na medida em que não existia um paradigma abrangente e dominante, mas antes várias propostas de abordagem historiográfica da produção artística — para uma situação paradigmática, e não entre dois paradigmas. Para além disso, devemos sublinhar que a metodologia formalista empregue por Alfred Barr e, posteriormente, por Clement Greenberg, já havia sido utilizada anteriormente na análise da arte moderna pelos críticos e historiadores de arte britânicos Roger Fry (1866-1934) e Clive Bell (1881-1964).

<sup>8</sup> Thomas S. Kuhn, *A Estrutura das Revoluções Científicas*, p. 84. Entre chavetas, consta a declinação da noção de paradigma de Thomas Kuhn para o âmbito disciplinar da História da Arte. Optámos por esta sinalização para distinguir o nosso discurso do discurso de Thomas Kuhn citado, diferenciação que seguramente não seria tão eficaz recorrendo aos parêntesis rectos ou curvos.

<sup>9</sup> Alfred H. Barr, Jr., *Cubism and Abstract Art*. New York: Museum of Modern Art, 1936

*and powerful impulse they were driven to abandon the imitation of natural appearance.*<sup>10</sup>

Assim, para compreender um fenómeno artístico como o Abstraccionismo – entendido como aquele que mais se afastava da *mimesis* – era necessário que a História da Arte, por um lado, traçasse uma nova perspectiva histórica explicativa da sucessão dos movimentos artísticos (ou seja, que forjasse um novo enquadramento histórico inclusivo e explicativo do Abstraccionismo); e, por outro lado, que criasse, através dessa nova perspectiva, novas teorias e conceitos, pois apenas assim poderá analisar e acompanhar os recentes desenvolvimentos da produção artística.

Entre esses “elementos estruturantes” ou “rede de conceitos” que passarão a constituir o paradigma historiográfico modernista, Barr avança neste texto com os seguintes: 1) a importância primordial dos elementos formais na análise da pintura, relegando para um plano de irrelevância os possíveis conteúdos ou mensagens que a mesma possa conter — optando, assim, por uma metodologia eminentemente formalista; 2) uma noção de “pureza” da arte abstracta, precisamente por ser aquela em que aparentemente maior importância é concedida aos elementos formais e menor aos conteúdos; 3) o carácter de vanguarda e de elite dessa arte abstracta; 4) a reafirmação da autonomia da arte através da teoria da “arte pela arte”:

*Abstract art today needs no defense. It has become one of the many ways to paint (...).*

*It is based upon the assumption that a work of art, a painting, for example, is worth looking at primarily because it presents a composition or organization of color, line, light and shade. Resemblance to natural objects, while it does not necessarily destroy these esthetic values, may easily adulterate their purity. Therefore, since resemblance to nature is at best superfluous and at worst distracting, it might as well be eliminated.*<sup>11</sup>

*Such an attitude of course involves a great impoverishment of painting, an elimination of a wide range of values, such as the connotations of subject matter, sentimental, documentary, political, sexual, religious; the pleasures of easy recognition; and the enjoyment of technical dexterity in the imitation of material forms and surfaces. But in his art the abstract artist prefers impoverishment to adulteration.*

*The painter of abstractions can and often does point to the analogy of music in which the elements of rhythmic repetition, pitch, intensity, harmony, counterpoint, are composed without reference to the natural sounds of either the “helicopter” or*

---

<sup>10</sup> Alfred H. Barr, Jr., *Cubism and Abstract Art*, p. 11

<sup>11</sup> Alfred H. Barr, Jr., *Cubism and Abstract Art*, p. 13

*the “president in a cutway”. He looks upon abstract painting as independent painting, emancipated painting; as an end in it self with its own value.*<sup>12</sup>

Deve-se contudo frisar que Barr nunca desenvolveu a sua proposta de abordagem da História da Arte ao nível de uma ortodoxia, ou seja, ao nível de um paradigma rígido: considerou sempre o Abstraccionismo como uma entre outras possibilidades plásticas, as quais nunca deixou de ter em conta, e manteve sempre uma concepção abrangente da cultura e da arte. Permaneceu atento às várias manifestações culturais do seu tempo (desde a fotografia, ao cinema, ao design gráfico e industrial ou ao artesanato), o que se reflectiu na política de aquisições e de exposições do MoMA (que dirigiu desde a sua inauguração, em 1929, até 1943), a qual tentou abarcar desde as “belas artes” às “artes aplicadas” (nestes dois aspectos difere bastante de Greenberg, quer ao nível da apologia que este último fará do Abstraccionismo, como da mais estreita categorização de “arte” que este adoptará). O seu objectivo principal era legitimar a arte moderna através de um alinhamento histórico, derivado formalmente, das várias correntes plásticas que se desenvolveram desde finais do século XIX, o que foi cristalizado graficamente no seu famoso diagrama sobre a evolução da pintura ocidental desde 1890 até 1935 (o qual consta do catálogo que nos ocupa – Fig. 1). Todavia, o facto de fazer convergir os vários movimentos de vanguarda no Abstraccionismo (o qual divide entre abstracção não-geométrica e abstracção geométrica), como se fossem os pontos de chegada de uma evolução — logo a definição de uma situação cultural contemporânea — pode, para lá das intenções do autor, ter influenciado os posteriores desenvolvimentos que o paradigma historiográfico modernista viria a conhecer.

Antes de assumir a direcção do MoMA em 1929, e como complemento à sua formação académica em História da Arte, Barr viajou para a Europa no Inverno de 1927-28, tendo tido então oportunidade de conhecer directamente não só museus e monumentos de interesse histórico, como também alguns dos movimentos artísticos contemporâneos que mais indelevelmente marcariam a sua concepção de arte e cultura: o De Stijl holandês, a Bauhaus na Alemanha e o Construtivismo russo.<sup>13</sup> Contudo,

---

<sup>12</sup> Alfred H. Barr, Jr., *Cubism and Abstract Art*, pp. 13-14

<sup>13</sup> Irving Sandler considera terem sido dois os principais factores que concorreram para a concepção abrangente de arte e de cultura que Barr possuía: a sua formação com Charles Rufus Morey na

paralelamente, também pôde testemunhar a crescente censura a que estavam sujeitos os artistas soviéticos e, mais tarde, os artistas na Alemanha nazi. Não surpreende assim que, em 1936, dedicasse um terço da sua introdução ao catálogo *Cubism and Abstract Art* às relações entre “Arte abstracta e política”.

Nesta secção do seu texto, sustenta que “é o seu estilo, a sua qualidade abstracta, como regra geral, e não o seu conteúdo ou programa declarado, que de tempos a tempos envolveram a arte abstracta em política”, declarando como únicas excepções o Futurismo — ligado programaticamente ao fascismo italiano — e o Surrealismo — ligado ao comunismo.<sup>14</sup> Na sua perspectiva, foi a linguagem da arte abstracta (na qual inclui pintura abstracta e a arquitectura moderna por ela influenciada) que desencorajou a sua produção na U.R.S.S. em finais dos anos de 1920, uma vez que esta era ininteligível para o proletariado e não servia os fins pragmáticos da Revolução bolchevique; pelos mesmo motivos, a arte abstracta foi suprimida na Alemanha após a ascensão do nazismo, uma vez que se encontrava conotada com o bolchevismo e com a Social Democracia a que o regime do III Reich vinha pôr termo. Eis a análise que faz da evolução política e cultural na Rússia:

*Malevich's White on white of 1918 might have counted as a tabula rasa upon which to build a new order, but it was as unintelligible to the proletariat as his earlier Suprematist pictures had been to the bourgeoisie. Tatlin's and Rodchenko's constructions may have been abstract exercises in technological discipline but what the land desperately needed was practical mechanics. Highly cultivated Bolsheviks, such as Trotsky (sic) and Lunacharsky, understood and support the artists of the advanced guard, but Lenin, with his broad and penetrating vision of practical needs of the U.S.S.R., found no joy in the Suprematists, the Cubo-Futurists and the Tectonic Primitivists. He summarized the left-wing art and literature of 1920 as "infantile disorder of Leftism" and felt that movies were more useful to the Soviet State. In 1921 came the New Economic Policy, the era of reconstruction and practical materialism. An attitude of toleration towards Leftism turned to impatience. A schism appeared in the ranks of the artists themselves. One faction wanted to maintain art for art's sake; their opponents wanted to put art at the service of the new order.*<sup>15</sup>

---

Universidade de Princeton (1918-22), a qual abarcava todas as artes da Idade Média (iluminura, pintura mural, escultura, marfins, arquitectura, artesanato e artes populares), e o seu conhecimento directo de movimentos artísticos contemporâneos que também apostavam numa prática transversal a vários meios, como sejam o De Stijl, a Bauhaus e o Construtivismo russo. Veja-se Irving Sandler, “Introducción” in Alfred H. Barr, Jr., *La definición del arte moderno*. (ed. Irving Sandler e Amy Newman). Madrid: Alianza Forma, 1989 (1986), p. 10-11

<sup>14</sup> Alfred H. Barr, Jr., *Cubism and Abstract Art*, p.16

<sup>15</sup> Alfred H. Barr, Jr., *Cubism and Abstract Art*, pp.16-17

Esta questão sobre a função da arte — a arte pela arte ou a arte ao serviço de uma causa política e social —, aliada ao debate sobre o Modernismo (em que medida uma estética de vanguarda teria um potencial revolucionário para as massas) e à questão da liberdade da criação artística (deveriam os artistas submeter-se às directrizes do partido, ou seja, deveria a vanguarda estética ser subsidiária da vanguarda política) será, como veremos, a questão fundamental dos anos de 1930 nos círculos artísticos e intelectuais de esquerda nos E.U.A., e perdurará de forma latente durante toda a Guerra Fria, revelando-se o cisma estético e político entre os dois blocos.

Não obstante o facto de Barr nunca ter integrado o círculo mais restrito que nos E.U.A. se ocuparia desta questão — círculo de intelectuais e artistas de esquerda que ficaria conhecido como os “intelectuais de Nova Iorque” —, o seu posicionamento relativamente a esta problemática subentende-se neste texto (e explicitar-se-á ao longo do tempo, sobretudo na sua defesa da arte moderna contra os seus detractores internos durante o período da Guerra Fria). Dedicando o ensaio em questão e a exposição “a todos os pintores de quadrados e círculos (e aos arquitectos por eles influenciados) que sofreram na mãos de filistinos com poder político”, revela a questão que considerava fulcral nas relações entre a arte e o poder político: a liberdade de criação artística, o que de resto se articula coerentemente com a teoria e método com que perspectivava a arte moderna – a teria da autonomia da arte e o método formalista.<sup>16</sup>

Na perspectiva de Irving Sandler, editor dos escritos seleccionados de Barr,

*La represión y censura artísticas que Barr halló en la Unión Soviética (reforzadas por sus experiencias directas en Alemania durante la subida al poder de los nazis en 1933) le preocupaban hasta tal punto que la libertad artística se convirtió en una causa apasionada a la que se dedicó durante toda su vida, mostrando con frecuencia un gran coraje. De hecho, tanto la necesidad de libertad creativa del artista como la necesidad del espectador de hallarse permanentemente abierto a nuevas experiencias se convirtieron para Barr en factores decisivos de su pensamiento y de sus actos. Luchó siempre contra todo el intento de estorbar de libertad artística tanto por medio de actos de censura como por imposición de cualquier ideología determinista o preconcebida, ya fuera marxista, nacionalista o vanguardista. El único arbitrio que Barr aceptó fue la autodeterminación del genio individual y de su creación, lo que consideraba fundamental para el modernismo y únicamente posible en democracia.*<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Alfred H. Barr, Jr., *Cubism and Abstract Art*, p.18

<sup>17</sup> Irving Sandler, “Introducción” in Alfred H. Barr, Jr., *La definición del arte moderno*, p.13

Embora tenhamos vindo a sustentar que Alfred Barr lançou as proposições iniciais do paradigma modernista, Irving Sandler afirma que a concepção de arte moderna de Barr, bem como da interpretação que desta fazia, foi mudando ao longo do tempo, passando de uma adopção inicial do formalismo para uma rejeição deste.<sup>18</sup> Porém, como contra-argumenta Sybil Gordon Kantor,

*Barr used formalist analysis with every work of art he encountered, although he sometimes, like Sandler, tended to confuse “formalist analysis” with “formalist art”, — that is, abstraction. That Barr’s modernism was opened is assured, but Sandler’s conclusion that Barr would “remain anti-formalist” has no validity.*<sup>19</sup>

O que fundamentalmente nos parece estar em causa nesta questão sobre a adopção ou rejeição do formalismo por Barr, é a própria evolução da sua operacionalidade ao longo do tempo, enquanto o paradigma historiográfico modernista — que o enquadra e engloba — se ia apurando. Vejamos o assunto por partes. Se, como nota Kantor, fizermos corresponder uma metodologia formalista com uma apologia exclusiva da “arte formalista”, ou seja, do Abstraccionismo, então Barr decididamente não é um formalista, uma vez que, ao contrário de Greenberg, sempre se revelou um pluralista aberto às diversas manifestações artísticas do seu tempo. Porém, se por formalismo entendermos uma abordagem da produção artística através da análise das características formais das obras, então decididamente Barr é um formalista, mesmo quando se debruça sobre obras que não são abstractas. Mais: ele é uma figura seminal na instauração de tal método de abordagem na História da Arte, uma vez que, embora contasse com figuras que o antecederam (como Heinrich Wölfflin, Roger Fry ou Clive Bell), foi ele que, no catálogo *Cubism and Abstract Art*, fixou o primeiro quadro histórico de compreensão global da arte moderna segundo uma abordagem formalista (Fig. 1).

Detenhamo-nos neste ponto. O seu famoso diagrama sobre a evolução da arte moderna desde o Impressionismo em 1890 até ao Abstraccionismo em 1935 explica os diversos movimentos artísticos como se de uma genealogia taxionómica oitocentista se tratasse. O critério que norteia o seu esquema de influências e derivações estilísticas é, inegavelmente, a análise formal das obras dos diversos movimentos ao longo do tempo. Sintetizada no diagrama e narrativamente explicada no texto que o acompanha, esta

---

<sup>18</sup> Irving Sandler, “Introducción” in Alfred H. Barr, Jr., *La definición del arte moderno*, p. 13-15

<sup>19</sup> Sybil Gordon Kantor, *Alfred Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2002, p. 335

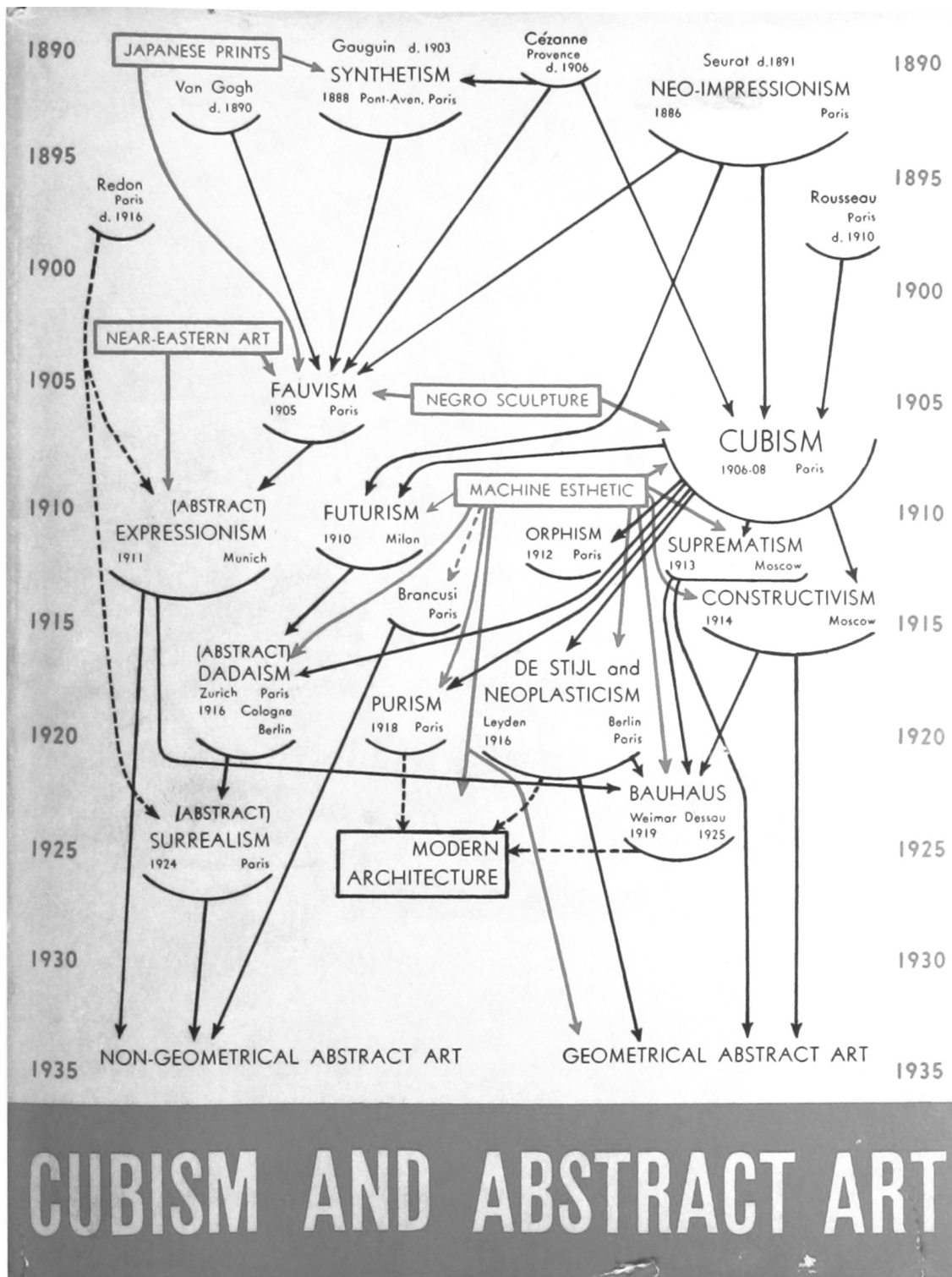


Fig.1 - Alfred Barr, Jr., *Diagrama de Evolução de Arte Moderna, 1890-1935*, capa do catálogo da exposição *Cubism and Abstract Art*, MoMA, 1936



sistematização da arte moderna perdura, para além das críticas entretanto desenvolvidas, até à actualidade.<sup>20</sup> Como afirma Sybil Gordon Kantor,

*Barr's diagrammatic scheme has become an icon. Its basic premise, little altered, has attained the aura of an artefact. As an outsize poster, it has hung in a dominant place in the library of the Museum of Modern Art. Like any other work of abstraction, it has been called "a visual machine for the generation of language" by the critic William J. T. Mitchell, who wrote: "Much of this language may be trivial chatter, or misguided. Much of it may be the refinement and detailed elaboration of myths, as is a large portion of the art historical writing that grows out of Barr's work. But there is no use thinking we can ignore this chatter in favour of 'the paintings themselves' for the meaning of the paintings is precisely a function of their use in the elaborate language game that is abstract art."*<sup>21</sup>

O que este texto seminal ensaia é a passagem de uma situação pré-paradigmática na História da Arte, onde coexistiam e concorriam diversos métodos de abordagem da produção artística, para uma situação paradigmática: ao oferecer a primeira tentativa de compreensão histórica da arte moderna, fixa o método — formalista —, os conceitos e as teorias — autonomia artística, pureza, vanguarda — que possibilitam a construção do novo enquadramento. Contudo, como nota Kuhn, um paradigma no momento da sua emergência pode ser muito limitado, e serão os seus desenvolvimentos posteriores que o apurarão. Neste sentido, se por formalismo entendermos a concepção com que dele ficaremos após os desenvolvimentos de Greenberg, então obviamente que Barr não é um formalista nesse sentido “pós-greenberguiano”. Barr é apenas o formulador do seu quadro de referência inicial, posteriormente refinado e levado a extremos com os quais, supomos, a concepção pluralista de arte e cultura de Barr não concordaria.<sup>22</sup>

Por último, há ainda a considerar outra aceção da definição de formalismo: a sua exclusão de factores contextuais na interpretação da produção artística, sejam eles históricos, políticos, sociais, económicos, filosóficos ou ideológicos. Também nesta aceção, Barr é indubitavelmente formalista e opõe-se à metodologia concorrente da

---

<sup>20</sup> Note-se, a título de exemplo, a explicação que dá da evolução dos movimentos como uma “evolução das formas” na secção da Introdução «Two main traditions of Abstract Art». Alfred H. Barr, Jr., *Cubism and Abstract Art*, p. 19

<sup>21</sup> Sybil Gordon Kantor, *Alfred Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, p. 327

<sup>22</sup> A este respeito, Sybil Gordon Kantor afirma: “... whereas Barr's reticent descriptive language only suggested formalism by implication, Greenberg's rhetoric, more assertive in style, prescribed the universal formalist principles of modernist art.” Sybil Gordon Kantor, *Alfred Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, p.324

História Social da Arte, a qual teve, nos E.U.A., Meyer Schapiro como a sua figura mais proeminente.<sup>23</sup>

Com efeito, o paradigma historiográfico modernista não emergiu nos E.U.A. sem concorrência e oposição. Ele foi parte envolvida — e, de certo modo, o ponto de chegada — de um vívido debate que abarcou toda a década de 1930.

### *O contexto da década de 1930 nos E.U.A.*

*The bitter experience of the 1930s, bitter most of all for the radical American intellectual, clouded the postwar years with the memory of a decade driven by the necessity to choose and choose again between good and evil, a decade when choices promised purity, but produced only compromise.*

James Buckhard Guilbert<sup>24</sup>

Para compreendermos a oposição entre a História da Arte modernista de Barr e a História Social da Arte de Schapiro é necessário debruçarmo-nos sobre a evolução política e ideológica na década de 1930, detendo-nos atentamente nas opções políticas e estéticas que essa evolução implicou.

Nos E.U.A., o início da década de 1930 é indelevelmente marcado pela Grande Depressão decorrente do *crash* da Bolsa de Nova Iorque em 1929. A profunda crise económica e social que assola o país despoleta, obviamente, uma reacção política, ideológica e intelectual. O recém-eleito presidente Roosevelt lança, em 1933, o *New*

---

<sup>23</sup> Na secção do texto de introdução ao catálogo *Cubism and Abstract Art* intitulada “Abstract art and subject matter” (pp.15-16), Barr não nega que o conteúdo possa ter alguma importância nalguns movimentos artísticos, mas declara que os analisará de um ponto de vista fundamentalmente formal: “Further examination of subject matter not merely as a point of departure but as something of interest in itself may seem anomalous in a discussion of abstract art; for, abstract art, in so far as it is abstract, is presumably devoid of subject interest. Nevertheless, subject matter, although it can be ignored by the purist, has played a part of some importance in several of the movements which will be considered hereafter in these pages from a primarily formal point of view.” Debruçando-se sobre alguns movimentos onde considera que o conteúdo tem alguma importância, apenas no Futurismo refere alguns elementos conjunturais exógenos à pura análise formalista: “On the contrary, to the Italian Futurists subject matter was of real importance. The exaltation of the machine and of the noise and confusion of modern life was as conscious a part of their program as the abstract analysis of movements and forces.” Alfred H. Barr, Jr., *Cubism and Abstract Art*, p. 15

<sup>24</sup> James Buckhard Guilbert, *Writers and Partisans: a History of Literary Radicalism in America*. New York: John Wiley and Sons, 1968, p. 253

*Deal* para fazer face à crise, programa que data do mesmo ano em que os E.U.A. reconhecem oficialmente a U.R.S.S. (o que atesta um período de boas relações entre os dois países). O meio intelectual que eminentemente nos ocupa conhece então uma forte politização devido à conjuntura de crise. Porém, no entender de James Guilbert, o fenómeno de radicalização da *intelligentsia* de esquerda norte-americana nos anos 30 não deve ser visto como uma consequência directa da Grande Depressão: as questões culturais essenciais já estavam estabelecidas desde a década de 20 — despoletadas pela I Guerra Mundial e pela Revolução Bolchevique de 1917 —, servindo a crise dos anos 30 apenas como catalisador dessas questões:

*The radical movement of the 1930's owed its brief good fortune to the Depression which struck the United States after 1929. But before this economic catastrophe the outlines of the new cultural theory had already been completed; proletarian literature and art by the end of the 1920s had become an accepted blueprint for the cultural revolution. What the Depression made possible — the sudden influx of the writers and artists into the Communist movement — was given direction and meaning by the theory of culture and the expectations for that theory proclaimed in the New Masses and other radical publications. A new union of art and politics was created by the renewed possibilities of a revolution and a renaissance. Yet the goal of the radical movement, the radical reconstruction of culture, which now seemed within reach, had been defined before the economic crisis and was related to issues of intellectual history in the 1920s and to the course of the Soviet Revolution.*<sup>25</sup>

Contudo, não obstante a forma como se perspective a relação entre a Grande Depressão e a radicalização do meio artístico e intelectual nos E.U.A., o certo é que se observa uma mudança no posicionamento do intelectual. Se nos anos 20 predominava a figura do intelectual destacado da sociedade, o exílio era o tema da literatura de vanguarda e a boémia era o modo de vida desta comunidade (definições identitárias da vanguarda que, como adiante veremos, serão retomadas em finais da década de 30), os anos 30 caracterizar-se-ão por uma imersão do intelectual na realidade social, com uma pretensão de fusão com o proletariado. As temáticas dos anos 20, como o exílio e a boémia, passarão então a ser vistas, retrospectivamente, como “aspectos da mesma irresponsabilidade social e abdicação intelectual”<sup>26</sup>. O intelectual, escritor ou crítico literário, acreditava encontrar-se no momento histórico em que era possível forjar uma nova cultura, uma cultura proletária revolucionária, para uma nova era:

*To become a literary radical and a proletarian artist in the early 1930s, an intellectual was forced to deny, in part at least, traditional ideas of the role of the*

---

<sup>25</sup> James Buckhard Guilbert, *Writers and Partisans*, p.88

<sup>26</sup> James Buckhard Guilbert, *Writers and Partisans*, p. 96

*writer or critic. Thus the idea of an awakening, a shattering of the dreamlike world of the 1920s, became a countertheme to the symbol of the great crash in characterizing the Depression decade. The young radicals expressed a new urgency; they could be the forerunners of a renaissance, especially if the issues raised by the new theories of proletarian literature and the question of art versus propaganda could be decided. "Writers felt that they were at the dawn of a golden age", related Rahv and Phillips in 1937 looking back on the early years of proletarian literature, "and that these questions must be settled quickly lest they retard the expected burst of a creative glory." The renaissance of American culture depended on the intellectual, particularly the critic, to point the way to a revolutionary basis for art, a new criticism and a new audience, but the intellectual would have to follow the general lead of the party, which was the vanguard of social transformation.*<sup>27</sup>

Como podemos observar, as questões culturais essenciais para a esquerda norte-americana na década de 1930 — como criar uma arte e uma literatura proletárias e em que é que estas consistiam (eco da mesma questão colocada na década anterior na U.R.S.S.) — emergem primeiramente na crítica literária, sendo apenas posteriormente transpostas para uma crítica e uma teoria da arte.

Poderá parecer uma curiosa ironia que as teorias estéticas e respectivos paradigmas historiográficos a elas associados que aqui apresentamos em confronto — uma História da Social da Arte, politicamente comprometida (protagonizada por Meyer Schapiro) e uma História da Arte modernista, politicamente descomprometida (protagonizada por Barr mas sobretudo por Greenberg) — tenham tido uma génese cultural e intelectual comum — a discussão de uma teoria marxista da cultura —, e que acabem por ser antagónicas após um dado momento de bifurcação. O certo é que só se podem compreender os textos seminais de Schapiro, bem como os de Greenberg, a partir de um acompanhamento da discussão destas questões nas publicações de referência para a esquerda norte-americana nos anos 30, como sejam a *New Masses* (publicação do Partido Comunista Americano – CPUSA), a *The Nation*, a *Marxist Quarterly* (onde Schapiro publicará, em 1937, o texto “The Nature of Abstract Art”) e, sobretudo, a mais influente de todas elas, a *Partisan Review* (onde Greenberg publicará o seu ensaio “Avant-Garde and Kitsch”).

A fundação da *Partisan Review* insere-se num fenómeno mais vasto de proliferação de pequenas revistas, nos anos 30, associadas ao John Reed Club. Fundado por membros da *New Masses* em 1929 e tomando por designação o nome do lendário jornalista e activista político norte-americano, o John Reed Club pretendia reunir e

---

<sup>27</sup> James Buckhard Guilbert, *Writers and Partisans*, pp. 100-101

apoiar artistas e escritores de esquerda, gerando uma plataforma de ensaio de uma arte revolucionária para e com a classe trabalhadora. Porém, desde a sua génese, sempre se debateu com a questão de como criar uma arte “socialmente relevante” para as massas, aliando a experimentação artística (ao nível das capacidades técnicas e da inovação formal) com os conteúdos políticos (questão essencial que sempre perseguirá o debate da esquerda norte-americana sobre a arte proletária).<sup>28</sup> Com ramos em Nova Iorque, Chicago, Boston e outras importantes cidades norte-americanas, o John Reed Club funcionou como um catalisador da proliferação de pequenas revistas, devotadas a editar o que de melhor se fazia ao nível de arte e literatura nos referidos ramos do clube e que não conseguia espaço de edição noutras publicações:

*Many young writers and artists, who were unable to find their way into print, established magazines through their local Reed Clubs devoted to literature. Because their writings were crude or revolutionary (politically), many of these writers had not, as yet, secured access to larger publications – even to the New Masses. By 1934 the clubs could boast a number of radical publications including Left Front, Left Review, Leftward, the Cauldron, Blast, Dynamo, the Anvil, Partisan Review, the Partisan, and the Hammer.*<sup>29</sup>

Deste modo, a *Partisan Review*, fundada em 1934 por William Phillips e Philip Rahv (curiosamente, no mesmo ano em que na U.R.S.S. é definida a doutrina do Realismo Socialista), surge inicialmente como uma publicação do John Reed Club de Nova Iorque, consagrando-se à discussão das questões culturais que, como acima enunciámos, não só ocupavam o John Reed Club como a esquerda em geral, ou seja, a

---

<sup>28</sup> Para uma análise mais aprofundada da evolução do posicionamento político e estético do John Reed Club ver Virginia Hagelstein Marquardt, “New Masses and John Reed Club Artists, 1926-1936: Evolution of Ideology, Subject Matter, and Style”, *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 12, Spring 1989 (consultado em <http://www.jstor.org/stable/1504057> a 05.07.2008). Sobre a questão da definição de uma arte proletária ou revolucionária, a autora sustenta: “From 1926 to 1936, *New Masses* and John Reed Club artists’ interpretation of “revolutionary art” evolved systematically from their initial position that formally innovative, often abstract, art was analogous to political radicalism to their fully developed Marxist position, which advocated art of explicit social and political content. This evolution, which paralleled the comparable shift from abstract constructivism to socialist realist art in Soviet Russia during the same years, reflected the increasing alignment of the *New Masses* and the John Reed Club with Moscow. The alignment, which was initially suggested but unofficial, became increasingly explicit after the appointment of Michael Gold, a Communist, as editor-in-chief of the *New Masses* in June 1928, and became official with the affiliation of the magazine and the John Reed Club with the Moscow-based International Union of Revolutionary Writers (IURW) and the International Bureau of Revolutionary Artists (IBRA) at the Second International Conference of Proletarian and Revolutionary Writers held in Khrakov, November 1930. This ideological evolution is evident in the changes of subject matter and style of illustrations in the *New Masses* and in works exhibited by the John Reed Club.” Virginia Hagelstein Marquardt, “New Masses and John Reed Club Artists, 1926-1936: Evolution of Ideology, Subject Matter, and Style”, pp.56-57

<sup>29</sup> James Buckhard Guilbert, *Writers and Partisans*, p.108

definição de uma cultura proletária e a discussão dos problemas a ela inerentes.<sup>30</sup> Publicando textos de críticos marxistas europeus, como György Lukács, e de críticos marxistas norte-americanos, a *Partisan* discute desde o seu início o problema da relação entre a arte e a propaganda. Num editorial do terceiro número da publicação, intitulado “Problems and Perspectives in Revolutionary Literature”<sup>31</sup>, Rahv e Phillips dirigem um ataque ao “esquerdismo” (“leftism”), entendido como a tradução imediata das condições económicas na literatura, o qual consideravam redundar na criação de mera propaganda com pouco valor literário;<sup>32</sup> debruçam-se ainda sobre a relação que a nova literatura revolucionária deverá manter com a tradição literária precedente, ou seja, com a então denominada “arte burguesa”, sustentando que o escritor deveria ser sensível à cultura do passado, pois também ela havia sido parte integrante de um contexto de arte revolucionária;<sup>33</sup> por último, consideram ainda a questão da relação entre arte e propaganda, defendendo que o valor literário de uma obra não pode ser julgado meramente pelo seu potencial de agitação social.<sup>34</sup>

---

<sup>30</sup> William Phillips (1907-2002), nascido em Nova Iorque de pais imigrantes da Ucrânia, tornou-se um dos membros proeminentes do círculo de intelectuais da esquerda anti-estalinista de Nova Iorque através da sua actividade como escritor e editor fundador da *Partisan Review*. O seu interesse pelo marxismo inicia-se nos anos da Grande Depressão, época em que entra para o *John Reed Club* de Nova Iorque, do qual chega a ser secretário. Devido a divergências políticas e estéticas, será afastado desse cargo, acalentando a partir de então a ideia de fundar uma revista que combinasse uma crítica radical marxista com uma defesa da literatura e da arte de vanguarda. Funda a *Partisan Review*, em 1934, com Philip Rahv, a qual se torna uma publicação oficial do *John Reed Club*. Contudo, devido às constantes pressões para subordinar a edição da revista à ideologia oficial soviética, a publicação acaba por se afastar do referido clube após os nove números iniciais. Voltará a ser publicada em 1937 com nova orientação. A *Partisan Review* tornou-se uma das mais importantes revistas sobre política, literatura e artes, sobretudo durante o período da década de 1930 até à década de 1950. William Phillips, todavia, manteve-se à frente da publicação por seis décadas, sendo um dos últimos sobreviventes do círculo dos Intelectuais de Nova Iorque.

Philip Rahv (1908-1973), nascido na Ucrânia, emigra para os E.U.A., onde se tornará um dos membros do círculo de intelectuais de Nova Iorque. Aderindo ao Partido Comunista Americano em 1932, colabora com a publicação *The New Masses*, até fundar com William Phillips a *Partisan Review*.

<sup>31</sup> Philip Rahv e Wallace Phelps [William Phillips], “Problems and Perspectives in Revolutionary Literature”, *Partisan Review*, I, June-July 1934. Citado em James Buckhard Guilbert, *Writers and Partisans*, pp.126-128

<sup>32</sup> “Ignorance of their subject matter condemned some writers to producing crude, polemical tracts rather than literature because they assumed that one could translate economics directly into novels and poems. “Leftism”, as they called it (a term taken over from Lenin who had used it to belittle the extreme and unrealistic proposals of other radicals), was a great obstacle in the path of the Communist literary movement.” James Buckhard Guilbert, *Writers and Partisans*, p.127

<sup>33</sup> “The writer should also be sensitive to the culture of the past, for modern literature was part of the context of revolutionary art.” James Buckhard Guilbert, *Writers and Partisans*, p.127

<sup>34</sup> “These to young critics of the proletarian movement demanded in effect that literature cease to pretend that it was propaganda: literature reflected politics only when it depicted social forces as a part of a general perception of reality. Only in this sense was literature a part of the radical movement: a work of art could never be judged merely by its agitational effectiveness.” James Buckhard Guilbert, *Writers and Partisans*, p.127-128

Com efeito, a partir dos primeiros editoriais da *Partisan*, fica clara a utilização que Rahv e Phillips pretendem fazer do marxismo e as suas diferenças relativamente à linha partidária mais ortodoxa ou às correntes proletárias mais radicais. Como afirma James Guilbert,

*To Phillips, a literary theory derived from Marxism was an intellectual tool to be used to understand and preserve the best literature of the past while creating the basis for a great new culture.*<sup>35</sup>

Deste modo, é nesta posição de dissidência relativamente ao marxismo mais ortodoxo e simplificado, característico do CPUSA e da *New Masses*, que a *Partisan* começa a adquirir notoriedade. Como sustenta o mesmo autor,

*After only ten months of existence the Partisan had emerged as one of the most important proletarian magazines aside from the New Masses and by all indications had won over a segment of the left intellectuals, particularly the young writers, to its position on proletarian literature.*<sup>36</sup>

Todavia, a evolução deste debate cultural da esquerda nos E.U.A. manteve-se inextrincavelmente ligado à evolução política e ideológica da U.R.S.S.. A esquerda norte-americana olhava para a U.R.S.S., desde a Revolução de 1917, como um laboratório político e cultural de novas alternativas, como o seu espelho de esperanças revolucionárias. Não admira assim que as mudanças nas orientações políticas da U.R.S.S. produzissem, em eco, alterações similares nas orientações políticas e estéticas da esquerda americana. Deste modo, se o período entre 1928 e 1933 se caracterizou por um extremo “esquerdismo”, onde a intransigência do movimento comunista desconfiava de qualquer partido e recusava alianças com qualquer classe que não fosse o proletariado, a partir de 1935 a mudança da estratégia política da U.R.S.S. despoletará alterações semelhantes em todo o movimento comunista mundial.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> James Buckhard Guilbert, *Writers and Partisans*, p. 130

<sup>36</sup> James Buckhard Guilbert, *Writers and Partisans*, p. 131

<sup>37</sup> Andrew Hemingway sustenta que os debates literários nos E.U.A., até então mais sectários, foram afectados pela política mais conciliatória para com os *compagnons de route* adoptada na Rússia a partir de 1932, ano em que, como veremos no segundo capítulo, a temporária hegemonia da associação literária proletária RAPP conhece o seu termo. Deve ainda notar-se, a título de exemplo da atenção e acompanhamento que esquerda norte-americana devotava à evolução cultural da Rússia soviética, que os discursos apresentados ao primeiro Congresso de Escritores Soviéticos, realizado em Moscovo em 1934, foram publicados nos E.U.A. em 1935, com o título *Problems of Soviet Literature. Reports and Speeches at the First Soviet Writer's Congress* (Moscow and Leningrad: Co-Operative Publishing Society of Foreign Workers in the U.S.S.R., 1935). Os mesmos discursos foram ainda alvo de discussão, em 1934, nas páginas do *New Masses* (nomeadamente na edição 16 de Outubro e de 23 de Outubro de 1934). Ver

A estratégia da Frente Popular lançada por Moscovo, em 1935, marca efectivamente uma reorientação táctica substancial. Lançada por Georgy Dimitrov no VII Congresso do Comintern, a Frente Popular respondia à necessidade de fazer face à crescente ameaça do fascismo na Europa: Mussolini governa Itália desde 1922, Portugal é palco de um golpe de militar em 1926, que estará na origem do regime ditatorial do Estado Novo, Hitler ascende a chanceler da Alemanha em 1933 e, em breve, em 1936, começaria a Guerra Civil espanhola, da qual o governo fascista de Franco sairia vencedor em 1939. As pretensões expansionistas fascistas faziam um mundo ainda traumatizado pela I Guerra Mundial temer um novo conflito. Perante esta ameaça, o movimento comunista internacional parece ter julgado preferível uma união das forças de esquerda e do centro-esquerda, para enfrentarem conjuntamente o fascismo, à manutenção da intransigência política que caracterizara o período precedente. A Frente Popular propõe-se assim como uma aliança de todas as forças políticas – de esquerda, liberais, democráticas – que se opusessem ao fascismo, silenciando (ou suavizando) a anterior tónica na revolução comunista mundial e no fim inevitável do capitalismo.

Em termos culturais, a Frente Popular traduziu-se no afastamento do movimento literário comunista da causa da literatura proletária e na desistência, ou silenciamento, de uma revolução cultural.<sup>38</sup> Paulatinamente, a tradução da política da Frente Popular numa teoria estética acabou por significar a mudança do papel da literatura como voz da revolução para um papel de guardião dos ideais liberais e democráticos:

---

Andrew Hemingway, “Meyer Schapiro and Marxism in the 1930s”, *Oxford Art Journal*, Vol. 17, No. 1, 1994, p. 27. Consultado em <http://www.jstor.org/stable/1360472> a 03.06.2009

<sup>38</sup> “As before, changes in Soviet policy were reflected in the attitudes of the American Communist party and affected its relations with the literary world. The *New Masses* drifted toward a policy of encouraging antifascist writers and paid increasing attention to the pronouncements of liberals. The Popular Front was an attempt of the Communist political movement to secure middle-class allies, and it did not matter that these allies might not believe in Communism or even in socialism. The only condition for membership in the Popular Front was antifascism. In an article for the *Communist*, Dimitroff wrote that the most progressive elements of society should be preserved to aid this cause.

This change struck at a major premise of proletarian art – that the writer must identify and merge himself with the working class to create great art and that it must go beyond and even reject the literary accomplishments of the bourgeoisie. In a sense, the move to the Popular Front meant the substitution of the party for the proletariat. The effort to secure allegiance to the revolutionary working class evaporated in the attempt to identify intellectuals with the party and its program. Proletarian literature, which had sought to create a revolutionary new culture as a counterpart to political upheaval, withered as its sponsors turned to more established writers who could be counted on to participate in the party’s new cultural organizations. Gradually during 1936 and 1937 the discussion of proletarian art disappeared from the pages of the *New Masses*. As early as June 1936 Trotskyist George Novack, writing in the *New Internationalist*, sarcastically noted the change in policy: “Sinclair Lewis has been miraculously transformed from a petty-bourgeois writer, who turned his back upon the revolutionary struggle of the proletariat, into a literary hero of the Popular Front.” James Buckhard Guilbert, *Writers and Partisans*, p. 141



*Literature for the communists meant the aesthetic recreation of the Popular Front. The role of the artist was no longer to be the voice of revolution, but the guardian of liberal and democratic ideals.*<sup>39</sup>

O encerramento dos John Reed Clubs e a sua substituição pela *League of American Writers*, em 1935, são a primeira concretização visível dessa reorientação de tática política. Se, como vimos, os John Reed Clubs foram o catalisador do aparecimento de um número considerável de pequenas revistas de esquerda radical, o desaparecimento destes revelou-se fatal para as mesmas, pois, sem o apoio financeiro e as contribuições criativas dos membros do clube, acabariam, na sua maioria, por sucumbir. Tal não foi o destino imediato da *Partisan Review*, mas a sua independência do então extinto John Reed Club de Nova Iorque cortou qualquer laço institucional da revista à esquerda. A partir de então, a *Partisan* passou a gravitar em torno da *League of American Writers*; porém, insistindo na sua independência crítica e, durante ainda algum tempo, na causa da literatura revolucionária, nunca se filiou a esta.

É importante sublinhar como a Frente Popular encerra uma contradição que acaba por se revelar fatal para a união da esquerda, a qual seria o seu objectivo fundamental: se, por um lado, a Frente Popular foi uma estratégia concebida com um claro propósito conciliatório entre diversas facções políticas e estéticas, por outro lado, a transigência política necessária para atrair uma base alargada de apoio acaba por redundar numa inflexão de determinados princípios (como a renúncia de uma arte revolucionária ou a suspensão da revolução mundial) que grande parte da esquerda mais radical não tolerará e que, em última análise, despoleta o seu processo de afastamento da linha do Partido. Não surpreende assim que Serge Guilbaut considere que no período entre 1935 e 1941 se assistiu à “desmarxização” da *intelligentsia* norte-americana, e que Yve-Alain Bois veja 1942 como o ponto de não retorno da despolitização da vanguarda americana.<sup>40</sup> Com efeito, após o anúncio da Frente Popular e da extinção do John Reed Club, Rahv e Phillips escrevem o primeiro artigo na *Partisan Review* onde começam a

---

<sup>39</sup> James Buckhard Guilbert, *Writers and Partisans*, p. 161

<sup>40</sup> Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*. Paris: Hachette, 1996, pp. 27-63 (versão em Francês da 1ª ed. em Inglês, de 1983: Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago: University of Chicago Press, 1983); Yve-Alain Bois, “1942a”, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (ed. by Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh). London: Thames & Hudson, 2004, pp. 292-296

defender uma crítica descomprometida da política.<sup>41</sup> A partir de então, a *Partisan* iniciará o seu progressivo distanciamento do movimento comunista e da literatura proletária, o qual culminará em 1937 com a ruptura definitiva com o Partido Comunista e com a suspensão temporária da publicação.

Porém, em torno de 1935 vivem-se ainda momentos cruciais de redefinição da esquerda, sendo todavia possível a coexistência de diversos pontos de vista dentro do movimento comunista. Se parte da esquerda mais radical se começa a afastar, uma secção ainda maior mantém a sua fidelidade à linha política definida pelo Partido. Para muitos a revolução cultural ainda parece possível. Justamente nesse ano de 1935, a administração Roosevelt lança um programa especificamente vocacionado para as artes, no âmbito do *New Deal*, denominado *Works Progress Administration* (WPA). Neste programa, no qual participaram a maioria dos futuros nomes relevantes da cena artística nova-iorquina do pós-guerra (incluindo Jackson Pollock, Arshile Gorky, Stuart Davis e Ilya Bolotowsky), foram subsidiados projectos de decoração de edifícios públicos com murais, cujas temáticas reflectiam as preocupações sociais e políticas da actualidade e denotavam a influência recebida do muralismo mexicano, nomeadamente através da actividade de Diego Rivera nos E.U.A..<sup>42</sup>

Simultaneamente, grande parte dos intelectuais e artistas aderem à estratégia da Frente Popular, debatida em congressos nacionais de escritores e de artistas.<sup>43</sup> Em Fevereiro de 1936 (poucos meses antes de abrir a exposição *Cubism and Abstract Art*,

---

<sup>41</sup> Philip Rahv e Wallace Phelps [William Phillips], "Criticism", *Partisan Review*, II, April-May 1935. James Guilbert analisa este artigo da seguinte forma: "(...) The function of criticism, they contended, was to guide and temper literature; it could not be a weapon in class struggle. Criticism touched the masses only in an indirect way. A critic should never base his judgement of a work on its propaganda content: criticism was a weapon of literature, not of politics. And art and literature were no less remote from immediate contact with the class struggle. Literature influenced those most susceptible to it, the intellectuals, and acted as an instrument for reorienting social values, not as an agitational device." James Buckhard Guilbert, *Writers and Partisans*, p. 136

<sup>42</sup> "O *Works Progress Administration* (WPA), mais tarde denominado *Work Projects Administration*, era parte integrante do *New Deal* do presidente Roosevelt, o qual visava estimular a recuperação nacional e fornecer um programa de trabalho para os desempregados resultantes da Grande Depressão. Entre 1935 e 1942, oito milhões e meio de pessoas trabalharam no WPA – um em cada cinco da população activa. O *Federal Art Project* (FAP) do WPA começou em 1935. Durou até Julho de 1943 e uma das razões principais da sua abolição foi a crítica recorrente dos conservadores do Congresso, que atacavam o que denominavam o "socialismo" no WPA. (...) Todo o período de duração do WPA foi minado por estas dificuldades." Francis Frascina (ed.), *Pollock and After. The Critical Debate*. London and New York: Routledge, 2000, p. 126

<sup>43</sup> Em Abril de 1935 realiza-se em Nova Iorque o *First American Writers' Congress*, em Fevereiro de 1936 realiza-se na mesma cidade o *First American Artists' Congress* e, em Junho de 1937, ocorre, também em Nova Iorque, o *Second American Writers's Congress*.

no MoMA), realiza-se, em Nova Iorque, o *First American Artists' Congress*, ocasião onde Meyer Schapiro lê o seu ensaio “The Social Bases of Art”.

É um ensaio que pode ser apontado como exemplar na defesa e aplicação de uma História Social da Arte, opondo-se assim ao modelo de Barr anteriormente analisado. A evolução da argumentação de Schapiro neste ensaio é muito interessante, como se fosse mudando de tonalidade, conduzindo o leitor à pretendida persuasão final com uma coerência e subtilidade notáveis. Podemos considerar que o ensaio se divide em três partes. Numa primeira parte, Schapiro faz uma defesa de uma abordagem social da arte — ou seja, analisando-a através das relações que apresenta com o seu contexto histórico —, em detrimento de uma abordagem exclusivamente formalista.

*There is an overwhelming evidence which binds art to the conditions of its own time and space. (...) But this connection of time and space does not by itself enable us to judge what conditions were decisive and by what necessities arts have been transformed.*<sup>44</sup>

Aplicando uma análise marxista dos factores históricos que, no seu entender, são os mais adequados para explicar a produção artística, o autor, todavia, nunca resvala para uma simplificação abusiva da teoria marxista, não reduzindo assim a explicação de uma dimensão da super-estrutura (neste caso, a arte) a uma relação directa e não mediatizada com a infra-estrutura — deturpação contra a qual também já haviam advertido Rahv e Phillips, naquilo que apelidavam de “esquerdismo”:

*When we speak in this paper of the social bases of art we do not mean to reduce art to economics or sociology or politics. Art has its own conditions which distinguish it from other activities. It operates with its own special materials and according to general psychological laws.*<sup>45</sup>

Como fica claro, Schapiro não só não defende uma redução da explicação da arte às condições económicas, sociológicas e políticas que lhe subjazem, como admite e respeita o pressuposto de uma relativa autonomia da arte. No entanto, apontando as limitações de uma metodologia formalista, prossegue:

*But from these physical and psychological factors we could not understand the great diversity of art, why there is one style at one time, another style a generation later,*

---

<sup>44</sup> Meyer Schapiro, “The Social Bases of Art”, *First American Artists' Congress*. New York: 1936. Consultado em David Shapiro (ed.), *Social Realism: Art as a Weapon*. New York: Fredrick Ungar Publishing Co., 1973, pp. 118-127

<sup>45</sup> Meyer Schapiro, “The Social Bases of Art”, p. 118

*why in certain cultures there is little change for hundreds of years, in another cultures not only a mobility from year to year but various styles of art at the same moment, although physical and psychological factors are the same. We observe further that if, in a given country, individuals differ from each other constantly, their works produce at the same time are more alike than the works of individuals separated by centuries.*

*This common character which unites the art of individuals at a given time and space is hardly due to a connivance of the artists. **It is as members of a society with its special traditions, its common means and proposes, prior to themselves, that individuals learn to paint, speak and act in the current manner.** And it is in terms of changes in their immediate common world that individuals are impelled together to modify their no longer adequate conceptions.*<sup>46</sup>

Como vemos por este trecho, a defesa de Schapiro de uma História Social da Arte alicerça-se em argumentos culturalistas próximos da tese de Ernst Gombrich, pois, como veremos de seguida, à sua perspectiva da História da Arte subjaz uma teoria da imagem que afirma o carácter culturalmente convencionado de qualquer representação, seja esta a linguagem ou uma imagem de um quadro, figurativo ou abstracto.<sup>47</sup> Com efeito, numa parte do texto em que ataca o modo como o formalismo coloca a questão da relação da forma com o conteúdo (mas que a História Social da Arte de Schapiro também volta a reactualizar, ainda que em termos diferentes), afirma:

*The picture is not a rendering of external objects – that is not even strictly true of realistic art – but the objects assembled in the picture come from an experience and interests which affect the formal character. An abstract art built up out of other objects, that is, out of other interests and experience, would have another formal character.*<sup>48</sup>

Deste modo, qualquer tipo de arte, incluindo a abstracta, se encontra condicionada pelo contexto histórico em que é produzida, dependendo o seu “carácter formal” da “experiência e interesses” concretos da época e meio em que se insere.

Após esta primeira parte introdutória, onde defende de uma forma generalizada a necessidade de explicar a arte pela sua conjuntura histórica, Schapiro debruça-se concretamente sobre a arte moderna, dirigindo-se simultaneamente à teoria da arte que lhe subjaz e ao paradigma historiográfico modernista que se propõe compreendê-la. Embora os exemplos e argumentos que avançou na primeira parte visassem sobretudo a

---

<sup>46</sup> Meyer Schapiro, “The Social Bases of Art”, p.118

<sup>47</sup> Ernst H. Gombrich, *Arte e Ilusión. Estudio sobre la Psicología de la Representación Pictórica*. Madrid: Editorial Debate, 2002 (1959)

<sup>48</sup> Meyer Schapiro, “The Social Bases of Art”, p. 122

arte do passado, Schapiro afirma que eles são igualmente válidos para a arte moderna. E para o fazer, começa a analisar e a criticar o que podemos chamar de “ideologia da arte moderna ou da vanguarda”.

O primeiro aspecto desta ideologia da arte moderna que critica é a sua excessiva ênfase na forma ou o seu exacerbamento da autonomia formal relativamente a qualquer constrangimento social ou histórico:

*The modern artist will say: yes, this is true for Giotto who had to paint Madonnas because he worked for the Church. But I today take orders from no one; my art is free; what have my still life paintings and abstract designs to do with institutions or classes?(...)*

*If (...) we ask the artist why is then that the forms of great artists today differ from the forms of Giotto, he will be compelled to admit that historical conditions caused him to design differently than one does to-day. And he will admit (...) that the qualities of his forms were closely bound up with the kind of objects he painted, with his experience of life and the means at his disposal. If Giotto was superior to other painters, his artistic superiority was realized in tasks, materials, conceptions, and goals, common to the artists of his immediate society, but different from our own.<sup>49</sup>*

Para Schapiro, a pretensão de autonomia histórica da arte moderna deriva de vários factores: do profundo individualismo que caracteriza a sociedade contemporânea (onde se associa o colectivo à repressão do individual, e não a um espaço de potencial realização deste), do carácter eminentemente pessoal da arte moderna e da exclusiva preocupação desta com os problemas formais. Contudo, também estas características da vida e da arte moderna são condicionadas por factores históricos, os quais Schapiro explana da seguinte forma:

*If modern art seems to have no social necessity, it is because the social has been narrowly identified with the collective as the anti-individual, and with repressive institutions and beliefs, like the church or the state or morality, to which most individuals submit. But even those activities in which the individual seems to be unconstrained and purely egotistic depend upon socially organized relationships. Private property, individual competitive business enterprise or sexual freedom, far from constituting nonsocial relationships, presuppose specific, historically developed forms of society.<sup>50</sup>*

E prossegue:

*In the same way, the apparent isolation of the modern artist from practical activities, the discrepancy between his archaic, individual handicraft and the*

---

<sup>49</sup> Meyer Schapiro, “The Social Bases of Art”, pp.119-120

<sup>50</sup> Meyer Schapiro, “The Social Bases of Art”, p.120

*collective, mechanical character of most modern production, do not necessarily mean that he is outside society or that his work is unaffected by social and economic changes. The social aspect of his art has been further obscured by two things, the insistently personal character of the modern painter's work and his preoccupation with formal problems alone. The first leads him to think of himself in opposition to society as an organized repressive power, hostile to individual freedom; the second seems to confirm this in stripping his work of any purpose other than a purely "aesthetic".*<sup>51</sup>

De seguida, critica um segundo aspecto desta ideologia da arte moderna, a sua noção de pureza derivada do apuramento da atenção nos aspectos formais (aquilo que Greenberg mais tarde refinará na tendência de cada meio para a auto-referencialidade), a qual não só é aplicada à arte contemporânea, como também passa a enformar o olhar historiográfico com que, a partir de então, se relê a arte do passado:

*A modern work, considered formally, is no more artistic than an older work. The preponderance of objects drawn from a personal and artistic world does not mean that pictures are now more pure than in the past, more completely works of art. It means simply that the personal and aesthetic contexts of secular life now condition the formal character of art, just as religious beliefs and practices in the past conditioned the formal character of religious art. **The conception of art as purely aesthetic and individual can exist only where culture has been detached from practical and collective interests and is supported by individuals alone.***<sup>52</sup>

Esta crítica à noção de pureza da arte moderna, feita em 1936, não só adverte contra a utilização que dela é feita por Barr no catálogo da exposição do mesmo ano *Cubism and Abstract Art* — onde, recorde-se, Barr afirmava “Resemblance to natural objects, while it does not necessarily destroy these esthetic values, may easily adulterate their purity” —, como contra o desenvolvimento que este conceito conhecerá com Greenberg.

É notável como neste texto Schapiro antecipa já alguns aspectos que a crítica marxista e pós-marxista desenvolverá décadas mais tarde: 1) a noção de um exercício de poder subliminar na sociedade moderna, democrática e aparentemente isenta de constrangimentos deste tipo, como mais tarde, Foucault se encarregará de desenvolver; 2) uma crítica a determinados pressupostos da historiografia modernista, a que os historiadores de arte revisionistas regressarão nos anos 70, quando pretenderem desconstruir o paradigma historiográfico modernista dominante; 3) uma análise do

---

<sup>51</sup> Meyer Schapiro, “The Social Bases of Art”, p.120

<sup>52</sup> Meyer Schapiro, “The Social Bases of Art”, p.123

posicionamento do indivíduo na sociedade moderna em termos de produtor e de consumidor, e uma perspectiva sobre esta mesma sociedade como uma sociedade do espectáculo, antecipando alguns teóricos da Escola de Frankfurt e a crítica de Guy Debord; 4) uma análise da arte moderna sob o prisma da sua relação com o mercado.

Numa clara crítica à ideologia da vanguarda, caracteriza-a do seguinte modo:

*Cut off from the middle class at the very beginning of his career by poverty and insecurity and by the non-practical character of his work, the artist often repudiates its moral standards and responsibilities. He forms on the margin of his inferior philistine world a free community of artists in which art, personalities and pleasure are the obsessing interests. **The individual and the aesthetic are idealized as things completely justified in themselves and worth the highest sacrifices.***<sup>53</sup>

É relevante notar como o que aqui é uma denúncia da ideologia da vanguarda (e uma condenação política desta, como se verá na análise da parte final do texto), será em Greenberg uma explicação apologética da mesma, observando-se assim, em finais da década de 30, uma nova reviravolta nos discursos sobre o papel do artista e do intelectual de vanguarda, decorrente da mudança do clima político. Porém, a condenação de Schapiro da ideologia da vanguarda neste momento é ainda claríssima, pois toda a terceira e última parte deste ensaio é uma defesa do ideal do artista comprometido e revolucionário. O trecho acima transcrito prossegue do seguinte modo:

*The practical is despised except insofar as it produces attractive mechanical spectacles and new means of enjoyment, or insofar as it is referred abstractly to a process of inventive design, analogous to the painter's art. His frequently asserted antagonism to organized society does not bring him into conflict with his patrons, since they share his contempt for the "public" and are indifferent to practical social life. Besides, since he attributes his difficulties, not to particular historical conditions, but to society and human nature as such, he has only a vague idea that things might be different than they are; his antagonism suggests to him that no effective action, and he shuns the common slogans of reform or revolution as possible halts on his personal freedom.*<sup>54</sup>

Como veremos quando analisarmos o ensaio "Avant-Garde and Kitsch" de Greenberg, o argumento chave deste autor para expurgar a arte da política será precisamente advogar a necessidade da vanguarda se retirar do "meio da confusão ideológica e da violência", única estratégia, no seu entender, capaz de garantir a continuidade do desenvolvimento da cultura. Não obstante, a conjuntura política e

---

<sup>53</sup> Meyer Schapiro, "The Social Bases of Art", pp.124-125

<sup>54</sup> Meyer Schapiro, "The Social Bases of Art", p.125

ideológica de 1936 impelem Schapiro a um posicionamento — por enquanto — completamente diferente. Com efeito, se as duas primeiras partes que estruturam este ensaio podem ser consideradas como uma defesa, de certo modo distanciada, de uma História Social da Arte, a terceira parte, que encerra o ensaio, desliza de argumentos metodológicos para argumentos nitidamente políticos, com uma suavidade que nos levou no início da análise do texto a falar de uma “mudança de tonalidade” no decorrer do seu desenvolvimento.

A crítica ainda velada começa a revelar-se no trecho acima transcrito, no momento em que denuncia que o artista moderno não se empenha em nenhuma acção efectiva para mudar as condições históricas em que vive, encarando, ao invés, um envolvimento reformista ou revolucionário como um potencial constrangimento da sua liberdade. Porém, Schapiro vai ainda mais longe, pois esta passividade política que imputa ao artista moderno não se limita à sua dimensão enquanto cidadão, mas revela-se primeiramente nas suas opções estéticas. É aqui, ainda que Schapiro o tente refutar, que a sua condenação da “passividade política” do artista moderno se estende a uma condenação da própria arte moderna:

*Yet helpless as he is to act on the world, he shows in his art an astonishing ingenuity and joy in transforming the shapes of familiar things. This plastic freedom should not be considered in itself an evidence of the artist's positive will to change society or a reflection of real transforming movements in the every-day world. For it is essential in this anti-naturalistic art that just those relations of visual experience which are most important for action are destroyed by the modern artist.*<sup>55</sup>

Regressando à questão da relação entre forma e conteúdo (que reverá no seu próximo ensaio), reforça o seu argumento:

*Yet in his choice of subjects he rarely, if ever, seizes upon corresponding aspects in social life. He has no interest in, no awareness of, such interaction in the every-day world.*<sup>56</sup>

Compreendendo as implicações judicativas a que chegara o seu argumento, Schapiro afirma:

*The social origins of forms of modern art do not in themselves permit one to judge this art as good or bad; they simply throw light upon some aspects of their character and enable us to see more clearly that these ideas of modern artists, far from*

---

<sup>55</sup> Meyer Schapiro, “The Social Bases of Art”, p.125

<sup>56</sup> Meyer Schapiro, “The Social Bases of Art”, p.126



*describing eternal and necessary conditions of art, are simply the results of recent history. In recognizing the dependence of his situation and attitudes on the character of modern society, the artist acquires the courage to change things, to act on his society and for himself in an effective manner.*<sup>57</sup>

Deste trecho podemos deduzir várias interpretações. 1) embora negue que as condições sociais da arte moderna não permitem por si só julgá-la como boa ou má, o seu posicionamento ideológico inclina-o a julgá-la como uma arte pouco adequada ao momento histórico actual; 2) o papel do crítico que daqui se infere seria, por consequência, o de despertar a consciência de classe e a consciência histórica (sempre política) do artista, conduzindo-o, deste modo, a alterar a sua postura política e estética; 3) podemos ainda especular que a arte produzida pela sociedade moderna é um produto da sociedade capitalista que aliena o homem da sua consciência, o que implica, no mínimo, uma condenação da sua “ingenuidade”; 4) alerta (premonitoriamente, diríamos) para o perigo de uma teleologia da História da Arte, a qual legitima determinadas evoluções históricas através de uma narrativa de necessidade e de quase inevitabilidade (recordemo-nos do diagrama de Barr para explicar a evolução da arte moderna e retenhamos que Greenberg reforçará esse paradigma historiográfico precisamente por uma insistência na inevitabilidade histórica do desenvolvimento que descreverá).

É por estes motivos que o posicionamento ideológico de Schapiro acarreta um posicionamento estético evidente: condenando uma arte moderna que julga desadequada ao momento histórico presente, defende um ideal de artista política e esteticamente interventivo na sociedade. Deste modo se compreende que afirme que o artista, depois de reconhecer as bases sociais da sua arte moderna — ou seja, depois de adquirir uma consciência histórica que lhe permita discernir os condicionamentos sociais da sua arte, que “ingenuamente” julga livre de quaisquer constrangimentos —, altere as suas concepções artísticas:

*He [the artist] acquires at the same time new artistic conceptions. Artists who are concerned with the world around them in its action and conflict, who ask the same questions that are asked by the impoverished masses and oppressed minorities — these artists cannot permanently devote themselves to a painting committed to the aesthetic moments of life, to spectacles designed for passive, detached individuals, or to an art of the studio.*<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Meyer Schapiro, “The Social Bases of Art”, p.126

<sup>58</sup> Meyer Schapiro, “The Social Bases of Art”, p.126

O carácter elitista da arte moderna choca com uma noção de arte para as massas, daí Schapiro não conseguir deixar de a condenar:

*There are artists and writers for whom the apparent anarchy of modern culture — as an individual affair in which each person seeks his own pleasure — is historically progressive, since it makes possible for the first time the conception of the human individual with his own needs and goals. But it is a conception restricted to small groups who are able to achieve such freedom only because of the oppression and misery of the masses. (...) Such an art cannot really be called free, because it is so exclusive and private;*<sup>59</sup>

Contudo, também não concretiza em que pressupostos estéticos se deveria basear uma arte culturalmente progressista e politicamente revolucionária... Esta é, de resto, a questão essencial que Stuart Davis, secretário do movimento de artistas simpatizantes com a Frente Popular, coloca claramente no *First American Artists Congress*, onde Schapiro lê o texto que acabamos de analisar: “como integrar um comentário social necessário na prática pictórica modernista?”<sup>60</sup>

No mesmo ano de 1936 em que se realiza este Congresso, começam também a surgir as primeiras dúvidas realmente fracturantes no movimento comunista: iniciam-se os julgamentos-espectáculo de Moscovo e a Guerra Civil Espanhola. Na perspectiva de James Guilbert, as purgas estalinistas não tiveram um efeito imediato sobre o movimento comunista, uma vez que num momento inicial a ameaça do fascismo acabou por se sobrepor. Porém, quando a esta desilusão se juntarem outras — como sejam a derrota da República na Guerra Civil Espanhola, o pacto germano-soviético e a invasão soviética da Finlândia, em 1939, ou a divulgação das críticas de Trotsky a Estaline —, a dissidência de artistas e intelectuais relativamente à linha do Partido atingirá num ponto de não retorno.<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> Meyer Schapiro, “The Social Bases of Art”, pp. 126-127

<sup>60</sup> Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, p. 30

<sup>61</sup> “Recalling these days somewhat later, Brooks wrote that the collapse of Spain represented to him the death of all great causes. For many members of the League the importance of Spain and the urgency of the struggle against fascism smoothed over the implication of the Moscow Trials and muted the shock that Cowley and others confess they felt about events in the Soviet Union. The trials did not seem to interfere at this time with the membership of liberal writers in the Communist intellectual movement; nor did it appear that opposition to fascism or the new literary and political liberalism of the Popular Front was threatened by Stalin's purge. (...) But the Moscow Trials operated in a subterranean fashion, much as the trial of Sacco and Vanzetti and the Great Crash of 1929 had. They became a symbol of the failure of Communism to members of the League of American Writers, but only after many of these liberal intellectuals had become discouraged with Communism for other reasons.” James Buckhard Guilbert,

Com efeito, podemos considerar os anos de 1936 e 1937 como anos de viragem e redefinição na esquerda norte-americana. A dissidência relativamente à linha imposta pelo Partido começa a amplificar-se, encontrando temporariamente em Trotsky uma saída para a encruzilhada intelectual e ideológica com que se debatia. Precisamente em 1936, forma-se o *American Committee for the Defense of Leon Trotsky*, presidido por John Dewey.<sup>62</sup> Como afirma Serge Guilbaut,

*Après le premier congrès des artistes américains de 1936, la critique du Front populaire par une partie de la gauche intellectuelle s'organisa davantage et se fit plus virulente. La rupture entre staliniens et trotskystes s'amplifia et la polémique durera jusqu'au début de la guerre. Le soutien inconditionnel du parti communiste à la Russie stalinienne, en dépit des procès des intellectuels et du pacte germano-soviétique, poussa dans l'opposition un nombre croissant d'intellectuels qui jugeaient mortifiante cette position non critique. L'indépendance de l'artiste vis-à-vis de tout parti semblait être de plus en plus nécessaire.*<sup>63</sup>

Acusando tal dissidência, um grupo de intelectuais trotskistas da Columbia University funda, em 1937, a revista *Marxist Quarterly*, cujo editorial do primeiro número insistia sobre a sua independência em relação a qualquer partido, assumindo tal distanciamento como único garante de autonomia intelectual e política.<sup>64</sup>

É precisamente nesse primeiro número da *Marxist Quarterly* que Meyer Schapiro publica o seu influente ensaio “Nature of Abstract Art”.<sup>65</sup> Sem deixar de defender uma aproximação à produção artística através de uma História Social da Arte,

---

*Writers and Partisans*, pp. 163-4. Andrew Hemingway nega que a desilusão da esquerda norte-americana com o Partido Comunista tenha o seu momento fracturante em 1939, sustentando que o seu apoio da causa comunista se estende até ao Jdanovismo. Porém, os rumos teóricos, críticos e historiográficos dissidentes da linha do CPUSA que nos interessam para a presente investigação denotam um afastamento dessa orientação bastante anterior. Ver Andrew Henwingway, “Between Zhdanovism and the 57th Street: Artists and the CPSUA, 1945-56”, *The Social and the Real. Political Art of the 1930s in the Western Hemisphere* (ed. by Alejandro Anreus, Diana L. Linden and Jonathan Weinberg). Pennsylvania: The Pennsylvania University Press, 2006, pp. 261-282

<sup>62</sup> Inicialmente, o *Committee for the Defense of Leon Trotsky* tinha por objectivo obter asilo político para Trotsky, o qual acabará por o encontrar no México, devido aos esforços conjuntos do Comité e do então presidente do México, Lazaro Cardenas. Em 1937, o Comité envia um grupo ao México, que incluía John Dewey, Carleton Beals, Suzanne LaFollette, entre outros, para ouvir a resposta de Trotsky relativamente às acusações de traição e colaboração fascista de Estaline. A mencionada delegação declarou-lo inocente dos crimes de que era imputado. Sobre este assunto ver James Buckhard Guilbert, *Writers and Partisans*, p. 167

<sup>63</sup> Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, p. 32

<sup>64</sup> Entre os editores da *Marxist Quarterly* constavam personalidades como James Burnham, Lewis Corey, Louis Hacker, Sidney Hook, George Novack e Meyer Schapiro, entre outros. Para uma história da evolução do grupo de intelectuais que viria a fundar a *Marxist Quarterly*, ver James Buckhard Guilbert, *Writers and Partisans*, pp. 165-167. Sobre o editorial em questão, ver Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, p. 35

<sup>65</sup> Artigo originalmente publicado na *Marxist Quarterly*, January-March, 1937, pp. 77-98. Consultado em Meyer Schapiro, “Nature of Abstract Art”, *Modern Art: 19th and 20th Centuries. Selected Papers*. New York: George Braziller, 1994, pp. 185-211

Schapiro distancia-se da sua posição crítica em relação a alguma da arte moderna manifestada no seu ensaio do ano anterior. Fundamentalmente, não faz entrar em conflito uma explicação social da arte moderna (abstracta, neste caso) com a sua perspectiva marxista sobre o momento histórico contemporâneo. E isso revelar-se-á uma mudança significativa, como veremos.

Na introdução ao texto, Schapiro tece considerações gerais sobre a teoria e História da Arte anteriores e posteriores ao Abstraccionismo, considerando que o aparecimento deste movimento artístico provocou uma mudança de paradigma historiográfico: a uma teoria da arte baseada na *mimesis* sucedeu uma teoria da autonomia da arte, a qual, sustenta, acarretou uma pretensão da arte se encontrar acima da História, explicando-se assim a “de-historização” que caracteriza o paradigma historiográfico modernista.

*These two aspects of abstract painting, the exclusion of natural forms and the unhistorical universalizing of the qualities of art, have a crucial importance for the general theory of art. Just as the discovery of non-Euclidean geometry gave a powerful impetus to the view that mathematics was independent of experience, so abstract painting cut at the roots of the classic ideas of artistic imitation.*<sup>66</sup>

Essa “de-historização” da abordagem da produção artística não se revela só no olhar lançado à arte do presente, ou seja, ao Abstraccionismo, como também à arte do passado, reformulando assim a perspectiva historiográfica:

*What was once considered monstrous, now became pure form and pure expression, the aesthetic evidence that in art feeling and thought are prior to the represented world. The art of the whole world was now available on a single unhistorical and universal plane as a panorama of the formalizing energies of man.*<sup>67</sup>

Schapiro denuncia ainda dois aspectos comuns a várias teorias legitimadoras da arte moderna: uma noção de desenvolvimento teleológico da História da Arte e uma noção de pureza da arte moderna:

*Today the abstractionists and their Surrealist offspring are more and more concerned with objects and older claims of abstract art have lost their original force of insurgent convictions. Painters who had once upheld this art as the logical goal of the entire history of forms have refuted themselves in returning to the impure natural forms.*<sup>68</sup>

---

<sup>66</sup> Meyer Schapiro, “Nature of Abstract Art”, p. 186

<sup>67</sup> Meyer Schapiro, “Nature of Abstract Art”, p. 186

<sup>68</sup> Meyer Schapiro, “Nature of Abstract Art”, p. 186

*The ideas underlying abstract art have penetrated deeply into all artistic theory, even of their original opponents; the language of absolutes and pure sources of art, whether of feeling, reason, intuition or the sub-conscious mind, appears in the very schools which renounce abstraction. (...) Very little is written today – sympathetic to modern art – which does not employ this language of absolutes.*<sup>69</sup>

Após esta introdução, Schapiro entra então no núcleo do ensaio: uma crítica detalhada à metodologia formalista que estrutura o texto de Barr para o catálogo *Cubism and Abstract Art*, a qual se erige, simultaneamente, como uma defesa de uma História Social da Arte.

Não obstante anuir que o catálogo de Barr é o melhor livro em Inglês escrito até ao momento sobre o Abstraccionismo, Schapiro critica desde logo o formalismo “desistoricizante” de Barr:

*Hence if the book is largely an account of historical movements, Barr's conception of abstract art remains essentially unhistorical. He gives us, it is true, the dates of every stage in the various movements, as if to enable us to plot a curve, or to follow the emergence of the art year by year, but no connection is drawn between the art and the conditions of the moment. He excludes as irrelevant to its history the nature of the society in which it arouse, except as an incidental obstructing or accelerating atmospheric factor.*<sup>70</sup>

Intimamente relacionado com esta “de-historização”, o aspecto da argumentação de Barr que, contudo, lhe merecerá maiores e reiteradas críticas será a sua “teoria da exaustão e reacção” para explicar a sucessão de movimentos artísticos, a qual sustenta que os movimentos se sucedem por um impulso lógico e inevitável, decorrente da exaustão das suas possibilidades formais e sem qualquer ligação com factores exteriores à arte:

*The history of modern art is presented as an internal, immanent process among the artists; abstract art arises because, as the author says, representational art has been exhausted. Out of boredom with “painting facts”, the artists turned to abstract art as a pure aesthetic activity. “By a common and powerful impulse they were driven to abandon the imitation of natural appearance” just as the artists of the fifteenth century “were moved by a passion for imitating nature”. The modern change, however, was “the logical conclusion toward which art was moving.”*

*This explanation, which is common in the studios and is defended by some writers in the name of the autonomy of art, is only one instance of a wider view that embraces every field of culture and even economy and politics. At its ordinary level the theory*

---

<sup>69</sup> Meyer Schapiro, “Nature of Abstract Art”, p. 187

<sup>70</sup> Meyer Schapiro, “Nature of Abstract Art”, pp. 187-188

*of exhaustion and reaction reduces history to the pattern of popular ideas on changes in fashion.*<sup>71</sup>

Para Schapiro, esta teoria da exaustão e reacção poderá ter as suas raízes no mito da originalidade das vanguardas, assumida por estas como uma garantia de sinceridade:

*The notion that each new style is due to a reaction against a preceding is especially plausible to modern artists, whose work is so often a response to another work, who consider their art a free projection of an irreducible personal feeling, but must form their style in competition against others, with the obsessing sense of the originality of their work as a mark of its sincerity.*<sup>72</sup>

Para o autor, a teoria da exaustão é inaceitável, contradizendo-se nos seus próprios termos, pois através desta teoria mecanicista não é possível explicar o porquê da direcção particular assumida, nem tão pouco porque é que acontece em determinado momento, em determinada região e com objectivos específicos. Ela provém, no seu entender, de uma noção teleológica da História, descendente da filosofia de Hegel, que perspectiva como inevitável um desenvolvimento histórico em determinada direcção:

*To supply a motor force to this physical history of styles (which pretends to be antimechanical), they are reduced to a myth of perpetual alternating motion of generations, each reacting against its parents and therefore repeating the motions of its grandparents, according to the “grandfather principle” of certain German historians of art. And a final goal, an unexplained but inevitable trend, a destiny rooted in the race or the spirit of the culture or the inherent nature of the art, has to be smuggled in to explain the large unity of a development that embraces so many reacting generations.*<sup>73</sup>

A metodologia que Schapiro defende em alternativa é a de uma História Social da Arte: para o autor, as mudanças de estilo não se explicam por uma teoria da exaustão e reacção, mas antes pelas mudanças das condições históricas de que são contemporâneos:

*The broad reaction against an existing art is possible only on the ground of its inadequacy to artists with new values and new ways of seeing. But reaction in this internal, antithetic sense, far from being an inherent and universal property of culture, occurs only under impelling historical conditions.*<sup>74</sup>

---

<sup>71</sup> Meyer Schapiro, “Nature of Abstract Art”, p.188

<sup>72</sup> Meyer Schapiro, “Nature of Abstract Art”, p.188

<sup>73</sup> Meyer Schapiro, “Nature of Abstract Art”, p.189

<sup>74</sup> Meyer Schapiro, “Nature of Abstract Art”, pp.189-190

*The history of art is not, however, a history of single willful reactions, every new artist taking a stand opposite the last, painting brightly if the other painted dully, flattening if the other modelled, and distorting if the other was literal. The reactions were deeply motivated in the experience of the artists, in a changing world with which they had to come to terms and which shaped their practice and ideas in specific ways.*<sup>75</sup>

Exemplificando a sua proposta historiográfica, Schapiro analisa o Impressionismo. As conexões que faz entre a produção artística e as condições históricas são bastante mediatizadas, nada simplificadas e muito semelhantes às que apontava no seu ensaio “The Social Bases of Art”. De notar nesta sua análise é o facto de tomar em consideração as intenções expressas dos artistas relativamente à arte que produziram, sejam estas intenções mítico-religiosas ou preocupações sociais e políticas, aspecto que historiadores modernistas posteriores não considerarão, atentando exclusivamente à análise formal das obras. No final da sua análise do Impressionismo, pode assim concluir que os movimentos que se lhe seguiram, longe de derivarem de uma reacção a este, ou de serem inerentes à natureza da arte, consistiram em respostas dos artistas às suas condições históricas em mutação, como sejam o aprofundamento do isolamento do indivíduo, o destacamento das formas mais elevadas de cultura relativamente aos seus antigos suportes sociais e as novas oposições ideológicas entre a mente e a natureza e entre o indivíduo e a sociedade:

*There were, of course, other kinds of painting in France beside those described. But a detailed investigation of the movement of art would show, I think, that these, too, and even the conservative, academic painting were affected by the changed conditions of the time. The reactions against Impressionism, far from being inherent in the nature of art, issued from the responses that artists as artists made to the broader situation in which they found themselves, but which themselves had not produced. If the tendencies of the arts after Impressionism toward an extreme subjectivism and abstraction are already evident in Impressionism, it is because the isolation of the individual and of the higher forms of culture from their older social supports, the renewed ideological oppositions of mind and nature, individual and society, proceeded from social and economic causes which already existed before Impressionism and which are even sharper today.*<sup>76</sup>

De seguida, regressa ao texto de Barr, desta vez para criticar a sua concepção de representação, na qual se alicerça, segundo Schapiro, a abordagem formalista adoptada. Segundo o autor, a distinção que Barr faz entre arte realista e arte abstracta baseia-se no

---

<sup>75</sup> Meyer Schapiro, “Nature of Abstract Art”, p.191

<sup>76</sup> Meyer Schapiro, “Nature of Abstract Art”, pp.194-195

pressuposto que a arte realista — no sentido da representação mimética — não é culturalmente convencionada: o artista reproduz mecânica e passivamente com a mão o que o olho capta do mundo exterior, tendo por isso a subjectividade (ou as convenções culturais da disciplina) pouca preponderância no processo, o que resultaria numa carência estética:

*The logical opposition of realistic and abstract art by which Barr explains the more recent change rests on two assumptions about the nature of painting, common in writing about abstract art: that representation is a passive mirroring of things and therefore essentially non-artistic, and abstract art, on the other hand, is a purely aesthetic activity, unconditioned by objects and based on its own eternal laws.*<sup>77</sup>

Para Schapiro, todavia, a representação, seja ela a da arte realista ou a da arte abstracta, é sempre culturalmente convencionada, não existindo nunca uma representação passiva ou “fotográfica”, como lhe chama; ou seja, qualquer tipo de representação é sempre culturalmente determinada pelas condições históricas que determinam os métodos, as técnicas, os temas, as convenções de representação (do espaço, da figura humana, das regras de composição, etc.) e as preocupações e problemas do *métier* em que o artista se move:

*There is no passive, “photographic” representation in the sense described; the scientific elements of representation in older art – perspective, light-and-shade – are ordering principles and expressive means as well as devices of rendering. All rendering of objects, no matter how exactly they seem, even photographs, proceed from values, methods and viewpoints which somehow shape the image and often determine its content. On the other hand, there is no “pure art”, unconditioned by experience; all fantasy and formal construction, even the random scribbling of the hand, are shaped by experience and by nonaesthetic concerns.*<sup>78</sup>

É sobre esta sua concepção culturalista de representação que se alicerça a sua perspectiva de uma História Social da Arte: uma vez que toda e qualquer representação é culturalmente convencionada, toda a arte é, necessariamente, historicamente condicionada, sendo por isso dever da História da Arte investigar as bases sociais, económicas, políticas e culturais da mesma, bem como os processos de mediação entre ambas. Desta concepção de representação decorre também a insistência de Schapiro na crítica à noção de pureza da arte abstracta de Barr:

---

<sup>77</sup> Meyer Schapiro, “Nature of Abstract Art”, p.195

<sup>78</sup> Meyer Schapiro, “Nature of Abstract Art”, pp.195-196



*Barr believes that painting is impoverished by the exclusion of the outer world from pictures, losing a whole range of sentimental, sexual, religious and social values. But he supposes in turn that the aesthetic values are then available in a pure form. He does not see, however, that the latter are changed rather than purified by this exclusion, just as the kind of verbal pattern in writing designed mainly for verbal pattern differs from the verbal pattern in more meaningful prose.*<sup>79</sup>

Finda esta primeira parte, onde Schapiro se endereça de uma forma mais directa à desconstrução do texto de Barr, o autor devota a restante parte do ensaio a uma análise dos valores e das bases sociais da arte abstracta, indo assim ao encontro das expectativas criadas pelo título.

Schapiro identifica como valores subjacentes à arte abstracta a crescente importância concedida à personalidade, ao sentimento e à sensibilidade formal na sociedade moderna, valores estes que são condicionados pela experiência contemporânea:

*When personality, feeling and formal sensibility are absolutized, the values that underlie or that follow today from such attitudes suggest new formal problems, just as the secular interests of the later middle ages made possible a whole series of new formal types of space and the human figure.*<sup>80</sup>

São, assim, as condições sociais de determinado momento histórico que condicionam as convenções da prática artística. Tal como a perspectiva linear e os cânones de proporções da arte renascentista eram convenções artísticas relacionadas com a exploração do mundo e com as ciências geográficas e físicas, também na arte moderna é possível inquirir as suas condicionantes históricas. Assim, se a arte moderna valoriza o modo de pintar das crianças, é porque valoriza a sua “liberdade imaginativa, a espontaneidade apaixonada e a ingenuidade técnica”, por oposição à responsabilidade dos adultos e à sua coerção para ajustamentos práticos. De forma semelhante, se se tornou atenta à arte dos loucos, é porque os artistas passaram a valorizar a sua “liberdade de fantasia e não controlada pela referenciação a um mundo externo físico ou social”. Outro tipo de produção que passa a atrair o artista moderno é a arte primitiva, o que o autor explica como uma reacção aos valores racionalistas do século XIX e como uma revalorização da magia e do fetichismo, do lado irracional e fantasioso desta arte, de uma visão do instintivo, do natural e do mítico como aquilo que é essencialmente

---

<sup>79</sup> Meyer Schapiro, “Nature of Abstract Art”, pp.196-197

<sup>80</sup> Meyer Schapiro, “Nature of Abstract Art”, p.198

humano. Para além disso, a valorização da arte primitiva indica ainda um descontentamento com o curso assumido pela sociedade moderna ocidental:

*A devaluation of history, civilized society and external nature lay behind the new passion for primitive art.*<sup>81</sup>

Todavia, o acesso ocidental a tal arte só foi possível através do imperialismo e da colonização europeia, processo histórico que, ao explorar e dar a conhecer tais territórios e culturas, contribuiu, simultaneamente, para a sua destruição. Deste modo, ao encontrar uma alternativa identitária (ainda que temporária e superficial) aos valores civilizacionais europeus na arte primitiva, o artista moderno, ainda que se julgasse politicamente isento, não deixava de estar envolvido nas suas condições históricas:

*By a remarkable process the arts of subjugated backward peoples, discovered by Europeans in conquering the world, became aesthetic norms to those who renounced it. The imperialist expansion was accompanied at home by a profound cultural pessimism in which the art of the savage victims were elevated above the traditions of Europe. The colonies became places to flee to as well as to exploit.*

*The new respect for primitive art was progressive, however, in that the cultures of savages and other backward peoples were now regarded as human cultures, and a high creativeness, far from being a prerogative of the advanced societies of the West, was attributed to all human groups. But this insight was accompanied not only by a flight from the advanced society, but also by an indifference to just those material conditions which were brutally destroying the primitive peoples or converting them into submissive, cultureless slaves. Further, the preservation of certain forms of native culture in the interest of imperialist power could be supported in the name of the new artistic attitudes by those who thought themselves entirely free from political interest.*<sup>82</sup>

Pela análise dos valores da arte abstracta e pelo relacionamento destes com as suas condições históricas, Schapiro conclui, investindo mais uma vez contra Barr:

*Not the processes of imitating nature were exhausted, but the valuation of nature itself had changed. The philosophy of art was also a philosophy of life.*<sup>83</sup>

A sua análise de alguns movimentos e pintores de arte moderna no quadro das suas condições históricas prossegue até ao final do ensaio (analisando obras de Malevich, do Cubismo, de Picasso e de Kandinsky), mas desta vez, e ao contrário do

---

<sup>81</sup> Meyer Schapiro, "Nature of Abstract Art", p. 201

<sup>82</sup> Meyer Schapiro, "Nature of Abstract Art", p. 201

<sup>83</sup> Meyer Schapiro, "Nature of Abstract Art", p. 202

que sucedera no ensaio precedente, esta análise não o conduz a uma condenação política da arte moderna. A sua análise continua a mover-se numa perspectiva marxista da cultura, mas agora abstém-se de julgar esta arte como ingénua (salvo na breve referência à relação entre imperialismo e interesse pela arte primitiva) e desadequada ao momento histórico actual. A causa de uma arte revolucionária parece ter sido secundarizada.

É por este motivo que Serge Guilbaut defende que o artigo “Nature of Abstract Art” abre uma brecha para a conciliação entre o Abstraccionismo e os ideais de esquerda: uma vez que defende que qualquer arte, mesmo a abstracta, está socialmente condicionada pelas suas condições de produção, os artistas podem, a partir de então, sentir-se livres para desse modo exprimir a sua consciência social:

*Même si Schapiro n'avait pas l'intention d'élaborer un programme ou de proposer une solution aux problèmes des artistes, sa thèse ambiguë, publiée à un moment critique (un nombre grandissant d'artistes, déçus par l'esthétique du Front populaire, commençaient alors à chercher une solution moderne) permit d'ouvrir une faille dans l'épaisseur du discours théorique des deux champs. En fait, malgré leurs positions antagonistes, les communistes et les formalistes se rejoignaient précisément pour dire que l'art abstrait était coupé de la société, ce qui dressait un mur idéologique difficilement franchissable. A partir de la prise de conscience que l'art abstrait était, comme toute forme d'art, socialement conditionné, il était facile de passer à l'affirmation de le conditionnement social de l'artiste et sa perception de la situation social s'inscrivent dans sa production artistique, même quand elle est abstraite. Il devenait donc possible, théoriquement, d'utiliser un langage abstrait pour exprimer une conscience sociale critique. L'utilisation de l'abstraction comme langage critique répondait à un besoin pressant, que Partisan Review et Marxist Quarterly avaient déjà formulé en posant la nécessité, pour l'artiste, de travailler indépendamment des partis politiques et des idéologies totalitaires.*<sup>84</sup>

É neste clima de desilusão de parte da esquerda com o comunismo e de descrédito nas soluções estéticas propostas pela Frente Popular que a *Partisan Review* volta a ser editada em Dezembro de 1937. À inicial equipa editorial, composta por

---

<sup>84</sup> Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, pp. 36-37. Andrew Hemingway ataca esta interpretação de Serge Guilbaut (não sem a distorcer um pouco), sustentando que o ensaio de Meyer Schapiro “Nature of Abstract Art” (1937) não foi uma apologia do Modernismo, pois a cultura marxista em 1936 ainda não se estruturava sobre a dicotomia vanguarda vs. *kitsch*, característica da análise cultural apenas no pós-guerra. Segundo Hemingway, Schapiro procurava promover uma arte moderna que fosse simultaneamente revolucionária para as massas e artisticamente inovadora, ao estilo de Rivera, Brecht ou Léger. A sua posição, assegura, estaria assim próxima da defendida por Trotsky no manifesto “Towards a Free Revolutionary Art” (1938). As diferenças de tom do ensaio “Nature of Abstract Art” relativamente ao ensaio “The Social Bases of Art” dever-se-iam, na perspectiva de Hemingway, à sua decepção com as possibilidades do CPUSA e com as instituições ligadas à Frente Popular: “Thus, far from becoming an apologist for modernism, Schapiro had not, at the time of the ‘Nature of Abstract Art’, abandoned his commitment to the notion of a popular and educative art, although his descriptions of what might constitute such an art may be read as increasingly qualified as a result of his disaffection from the CPUSA and the Popular Front organizations it sponsored.” Andrew Hemingway, “Meyer Schapiro and Marxism in the 1930s”, p. 22

Phillips e Rahv, juntam-se G. L. K. Morris (pintor e membro da *American Abstract Artists*<sup>85</sup>, o qual contribui sobretudo financeiramente para a revista), Fred Dupee (antigo director da *New Masses*), Mary McCarthy (romancista e poeta) e Dwight Macdonald (anterior membro da equipa da revista *Fortune*). A possibilidade de conciliação entre um ideal marxista revolucionário e uma cultura de vanguarda aberta à experimentação formal passa a ser um dos temas centrais de reflexão da *Partisan*, que se oferece como uma plataforma de discussão para este dilema cultural da esquerda. A resposta temporariamente encontrada foi uma identificação da nova equipa editorial com o trotskismo. Com efeito, em 1937, como afirma Guilbert:

*To the editors of Partisan Review the events of 1936 and 1937 cast fundamental doubts on the integrity of Communism. This process was first evident in their reassertion of the theoretical purity of Marxism through their temporary identification with Trotskyism. But in the long run it meant the beginning of a piecemeal rejection of Marxism itself. For Rahv and Phillips, Trotskyism was simultaneously a critique of the Soviet Union and a restatement of fundamental Marxism, because the practical politics of the Trotskyist movement had little attraction to them.*<sup>86</sup>

A nova base política e cultural da *Partisan*, em 1937, caracterizava-se assim por se propor como um centro de discussão sobre a cultura revolucionária, mas de um tipo diferente da anterior, na medida em que era agora independente e crítica da linha mais ortodoxa protagonizada pelo Partido Comunista, pela *League of American Writers* e pelo *New Masses*.<sup>87</sup> Aspirava a ser o núcleo de uma dissidência cujo radicalismo se fundava no cisma com os comunistas e num regresso à pureza do marxismo, devotando a publicação apenas à literatura mais avançada. É neste sentido, e na medida em que partilhavam a tradição marxista e uma preocupação pela evolução da U.R.S.S., que Guilbert afirma que, ao reeditarem a *Partisan*, os seus editores estavam “a liderar uma revolução de intelectuais contra o movimento comunista”.<sup>88</sup>

---

<sup>85</sup> A organização *American Abstract Artists* (AAA) foi fundada em Nova Iorque em 1936, tendo por objectivo promover a compreensão da arte abstracta junto do público.

<sup>86</sup> James Buckhard Guilbert, *Writers and Partisans*, p. 158

<sup>87</sup> O primeiro número da *Partisan Review*, de Dezembro de 1937, proclamava “independência inequívoca” e renunciava a “qualquer obrigação relativamente a qualquer expressão política.” James Buckhard Guilbert, *Writers and Partisans*, p. 197

<sup>88</sup> “Revolutionary culture was to remain the center of the new publication, but it was revolutionary in a different sense than before. The magazine would be free of any political ties and would be devoted to the most advanced literature, adopting the style of earlier magazines of aesthetic revolt. For the second time in four years Rahv and Phillips felt themselves part of a self-conscious new generation of writers, but this time defined by their schism with the Communists. “*Partisan Review*”, wrote Fred Dupee in the opening

Com efeito, a independência da *Partisan* relativamente ao movimento comunista e a sua desistência da causa da cultura proletária fizeram com que a revista tendesse progressivamente a insistir na separação entre a arte e a política.<sup>89</sup> Uma vez perdida a esperança numa revolução cultural dirigida para as massas e percebidos os perigos de uma literatura proletária poder redundar numa literatura de propaganda partidária, a *Partisan* tenderá a abandonar a classe proletária como o seu principal alvo de interesse e a substituí-la pela figura do intelectual.<sup>90</sup>

É este posicionamento que valerá à *Partisan* a sua oposição às posições assumidas pela *League of American Writers*, sobretudo no *Second American Writers' Congress*, realizado em Nova Iorque em Junho de 1937. Fiel à política da Frente Popular, a *League of American Writers* aproximava-se cada vez mais dos escritores liberais, os quais procuravam criar um “novo americanismo” a partir da herança literária norte-americana anterior à Primeira Guerra Mundial. Aos olhos dos editores da *Partisan*, o que tal “americanismo” significava era um regresso ao nacionalismo e uma renovação do provincianismo e dos valores mais tradicionalistas. Cortando nessa data os laços com os literatos comunistas, a *Partisan* advogará, em contrapartida, uma

---

editorial of the magazine in 1937, “aspires to represent a new and dissident generation in American letters...”

Born as the dialectical antithesis of the Communist cultural movement, the new *Partisan* at first struggled over the same intellectual ground and responded in many cases to the same political and cultural events as its former comrades. The bitter divorce between the two partners of radical literature, the *Partisan* and the *New Masses*, in no sense terminated their consciousness of each other. On the contrary, the mutual hostility that had occasionally been expressed in both magazines was increased and intensified. A profound and growing distance separated the two wings of revolutionary culture almost from the moment when the editors of the *Partisan* broke dramatically with the Communists by challenging the validity of the Popular Front at the American Writers' Congress in June 1937. Because they shared a Marxist tradition and a preoccupation with the Soviet Union, but adopted a dissident Marxist program, the *Partisan* editors in re-establishing the magazine were, in effect, leading a revolution of intellectuals against the Communist movement. They rejected the Popular Front and its reliance on Soviet power and disavowed the particular American liberal tradition that had become imbedded in the assumptions of the League of American Writers. Traditional American radical letters, no so highly regarded by Joseph Freeman, Malcom Cowley, and Newton Arvin and carefully nurtured after 1936 by the Communists, seemed to Rahv and Phillips to be an anti-intellectual literature. Its political counterpart, the American populist and progressive movements, appeared to be nativist and debilitating. While the writers and critics grouped in the Popular Front tried to revive a heritage of American liberalism and radicalism, the editors of *Partisan Review* clung to a view that these traditions were impossibly narrow and bourgeois, a view proclaimed with particular strength in the 1920s.” James Buckhard Guilbert, *Writers and Partisans*, pp. 159-160

<sup>89</sup> “The direct mixture of politics and literature, the very basis of proletarian literature, had undermined the renaissance that was possible in the early 1930s. When the *Partisan Review* was revived, Rahv, Phillips and other editors were convinced that the magazine must be based on the “conviction that literature in our period should be free of all factional dependence.”” James Buckhard Guilbert, *Writers and Partisans*, pp. 185-186

<sup>90</sup> James Buckhard Guilbert, *Writers and Partisans*, p. 158

“europeização” da cultura americana, a qual encontrará na vanguarda europeia o seu modelo.

Assim, após a sua reedição em 1937, podemos sintetizar do seguinte modo as questões mais prementes para a *Partisan*: a luta por uma europeização da cultura americana, oposta ao nacionalismo proposto pelos comunistas da *League*; a progressiva insistência na separação entre a arte e a política; o início da construção da figura do artista ou intelectual alienado da sociedade — e não nela imerso, como anteriormente — como o verdadeiro radical (base essencial para se compreender mais tarde a ascensão de Greenberg).

Contudo, o novo corpo editorial da *Partisan* revelará divisões políticas desde o início: enquanto Rahv e Philips aprofundavam a sua dedicação à crítica literária e se afastavam cada vez mais dos assuntos políticos, Macdonald manter-se-á um trotskista entusiasta, não abdicando da discussão de assuntos políticos. Como sustenta Guilbert:

*The result was a tenuous but dramatic merging of two images, the alienated intellectual and the political activist, attached to a profound but minute and politically irrelevant movement.*<sup>91</sup>

Embora esta fractura se aprofunde mais tarde até ao ponto da ruptura, no momento de relançamento da *Partisan* em 1937, o trotskismo parecia oferecer a única alternativa credível à *intelligentsia* radical dentro da tradição marxista. Uma análise dos artigos publicados na revista a partir de então reflecte este tactear de uma saída para a encruzilhada da esquerda norte-americana. Com efeito, em Abril de 1937, ano da sua chegada ao México, Trotsky foi declarado, pela já referida “comissão de inquérito” presidida por John Dewey, inocente dos crimes de que Estaline o acusava. A partir dessa mesma data, começa a ser cortejado pelos editores da *Partisan Review* para colaborar na publicação. Recusando inicialmente, acabará por aceder a tal pedido com a chegada de André Breton ao México, em Maio de 1938. O primeiro resultado dessa colaboração será uma carta aberta aos editores da *Partisan Review*, intitulada “Art and Politics”, datada de 17 de Junho e publicada no número de Agosto/Setembro de 1938. Nesta missiva, Trotsky avança já com a ideia da indispensável independência da arte relativamente ao poder político, porém, o contributo que maior impacto terá será o

---

<sup>91</sup> James Buckhard Guilbert, *Writers and Partisans*, p. 187

manifesto intitulado “Towards a Free Revolutionary Art”.<sup>92</sup> Publicado na *Partisan Review* no Outono de 1938, o manifesto era assinado por Diego Rivera e André Breton, ainda que os seus verdadeiros mentores tenham sido Trotsky e Breton. Começando por advertir para a ameaça que os regimes totalitários (fascista e estalinista) representavam para a cultura, o manifesto proclamava a necessidade inexpugnável da liberdade de criação artística:

*The conception of the writer's function which the young Marx worked out is worth recalling. 'The writer', he declared, 'naturally must make money in order to live and write, but he should not under any circumstances live and write in order to make money... The writer by no means looks on his work as a means. It is an end in itself and so little a means in the eyes of himself and of others that if necessary he sacrifices his existence to the existence of his work... The first condition of the freedom of the press is that it is not a business activity'. It is more than ever fitting to use this statement against those who would regiment intellectual activity in the direction of ends foreign to itself, and prescribe, in the guise of so-called reasons of state, the themes of art. The free choice of those themes and the absence of all restrictions on the range of his exploitations – these are possessions which the artist has the right to claim as inalienable. In the realm of artistic creation, the imagination must escape from all constraint and must under no pretext allow itself to be placed under bonds. To those who urge us, whether for today or for tomorrow, to consent that art should submit to a discipline which we hold to be radically incompatible with its nature, we give a flat refusal and we repeat our deliberate intention of standing by the formula complete freedom for art.*<sup>93</sup>

Todavia, recusava a “indiferença política”, advogando uma arte politicamente comprometida com a sociedade, posicionamento esse que, aliado à liberdade de criação, lhe conferiria um potencial revolucionário.

*It should be clear by now that in defending freedom of thought we have no intention of justifying political indifference, and that it is far from our wish to revive a so-called pure art which generally serves the extremely impure ends of reaction. No, our conception of the role of art is too high to refuse it an influence on the fate of society. We believe that the supreme task of art in our epoch is to take part actively and consciously in the preparation of the revolution.*<sup>94</sup>

---

<sup>92</sup> Na carta “Art and Politics”, lia-se: “Art, like science, not only does not seek orders, but by its very essence, cannot tolerate them... Art can become a strong ally of revolution only insofar as it remains faithful to itself.” Citado por Yve-Alain Bois, “1942a”, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (ed. by Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh), p. 293. Relativamente ao manifesto “Towards a Free Revolutionary Art”, a sua primeira publicação surge na *Partisan Review*, IV, no. 1, Fall 1938, numa tradução de Dwight Macdonald, e imediatamente depois no *London Bulletin*, December 1938-January 1939. Consultado em Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory. An Anthology of Changing Ideas. 1900-1990*. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing, 2003, pp. 532-535.

<sup>93</sup> “Towards a Free Revolutionary Art”, p.534

<sup>94</sup> “Towards a Free Revolutionary Art”, pp. 534-535

Por fim, apelava à formação de uma Federação Internacional de Arte Revolucionária Independente como forma de preservar a cultura, lutar contra os totalitarismos e de contribuir para a revolução.

Durante o ano de 1939, a *Partisan Review* revela uma preocupação crescente com a agudização da tensão na Europa. Vê-se por isso impelida a tomar uma posição política relativamente ao fascismo e à guerra iminente, mas também a reflectir sobre o destino da cultura ocidental sob estas ameaças. Surge assim, na Primavera de 1939, um editorial de Dwight Macdonald intitulado “War and the Intellectuals: Act Two”, no qual o autor apela aos intelectuais para resistirem à guerra, não se identificando com a estratégia de unificação da Frente Popular, mas antes apostando na revolução socialista, única alternativa genuína ao capitalismo.

No Verão do mesmo ano, é publicado um editorial de Philip Rahv com o título “Twilight of the Thirties”. Nele, para além de reflectir sobre a relação da literatura com a política, alertando para o perigo da primeira se tornar subsidiária da segunda, salienta já dois aspectos que Greenberg mais tarde retomará e que serão cruciais na sua teoria: a inexistência de uma vanguarda artística e a necessidade de isolamento do artista da sociedade como uma estratégia de sobrevivência no capitalismo. Relativamente à inexistência de uma vanguarda, Rahv afirma:

*This is one period in many decades which is not being enlivened by the feats and excesses of that attractive artistic animal known as ‘the younger generation’. With few very exceptions, the younger writers of today, instead of defying, instead of going beyond, are in fact imitating and falling behind their elders.*<sup>95</sup>

Será esta aparente inexistência de uma vanguarda, aliada ao que começa a ser percebido por alguns intelectuais norte-americanos como o declínio da cultura ocidental na Europa, que permitirá a Greenberg afirmar posteriormente que a vanguarda artística da cultura ocidental está a emergir em Nova Iorque.

No que respeita ao isolamento do artista da sociedade como uma estratégia de sobrevivência cultural no capitalismo, Rahv sustenta que, embora os artistas modernos tenham sido criticados pela sua introversão e destacamento da sociedade, este isolamento — traduzido em várias teorias, como a da “arte pela arte” — é a única

---

<sup>95</sup> Philip Rahv, “Twilight of the Thirties”, *Partisan Review*, Summer 1939. Citado por Fred Orton e Griselda Pollock, “Avant-Gardes and Partisans Reviewed”, *Pollock and After. The Critical Debate* (ed. by Francis Frascina), p. 217



possibilidade de subsistência de uma arte avançada numa sociedade burguesa, pois apenas deste modo se impede que a obra de arte seja completamente arrastada para a rede de mercadorias.<sup>96</sup> Será a partir deste argumento que Greenberg sustentará a necessidade de despolitização da vanguarda.

Ainda no Inverno de 1939, surge um editorial não assinado na *Partisan Review* intitulado “The Crisis in France”. Descrevendo simbolicamente Paris como o “‘olho’ da civilização europeia moderna”, expressa a preocupação com a possibilidade de França ser ocupada pelos nazis e com a ameaça que tal acarretaria para a cultura ocidental.<sup>97</sup> Quando essa ameaça se concretizar, a percepção de “vazio de centro” que aqui se começa a manifestar, aliada à emergência do Expressionismo Abstracto — crítica e historiograficamente representado como a primeira vanguarda norte-americana —, revelar-se-á essencial para a posterior reivindicação de que o centro da arte moderna se deslocara para Nova Iorque.

É neste contexto político e intelectual que Greenberg emerge com o seu primeiro ensaio influente: “Avant-Garde and Kitsch”, publicado na *Partisan Review* no Outono de 1939.<sup>98</sup> Como afirmam Fred Orton e Griselda Pollock, este ensaio, inserindo-se nesta discussão da revista sobre a arte e revolução, funciona simultaneamente como um contributo para a mesma e como uma “tentativa de um jovem escritor” se inserir na *intelligentsia* marxista nova-iorquina que dela se ocupava:

*It is strategically complex both in terms of why it was written and in what it argued. On one level it can be read as a contribution to the discourse within Partisan Review on art and revolution and cultural change, and on another level it can be seen as an attempt by a young writer to situate himself, or to have himself accepted within, the Marxist intelligentsia of New York. “Avant-Garde and Kitsch” was both a discussion of the nature and function of the avant-garde and the author’s means of access to it.*<sup>99</sup>

Com efeito, Clement Greenberg adquire um lugar proeminente no meio cultural nova-iorquino através de uma ascensão que pode surpreender pela sua rapidez, se atendermos às funções mais discretas que até então desempenhara. Nascido e educado

---

<sup>96</sup> Fred Orton e Griselda Pollock, “Avant-Gardes and Partisans Reviewed”, p. 218

<sup>97</sup> Fred Orton e Griselda Pollock, “Avant-Gardes and Partisans Reviewed”, p. 216

<sup>98</sup> Ensaio publicado originalmente em *Partisan Review*, Vol. VI, no.5, Fall 1939, pp. 34-49. Foi incluído na colectânea de textos de Clement Greenberg, *Art and Culture*. Boston: Beacon Press, 1961. No nosso texto, por motivos de uniformização e salvo indicação em contrário, seguir-se-á a referência Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism* (ed. by John O’Brian), Vol.1. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1988-1995, pp. 5-22

<sup>99</sup> Fred Orton e Griselda Pollock, “Avant-Gardes and Partisans Reviewed”, pp. 218-219

em Nova Iorque, forma-se em 1930 com um bacharelato em Literatura na Syracuse University. Incapaz de encontrar de imediato um emprego, vai trabalhar num negócio de comércio familiar, dedica-se ao estudo de Línguas e exerce funções de tradutor. Em 1936, vai trabalhar para o Governo Federal, transitando entre vários serviços do mesmo. No ano seguinte, começa a publicar os seus primeiros ensaios na *Partisan Review*, na qual é introduzido pela mão de Macdonald.

“Avant-Garde and Kitsch”, datado do mesmo ano em que a II Guerra deflagra na Europa, propõe-se como uma contribuição para o debate daquela publicação sobre a situação da cultura ocidental naquele momento histórico crítico. Acusando o impacto das ideias veiculadas pelo manifesto “Towards a Free Revolutionary Art”, publicado no ano precedente — nomeadamente a noção de cultura ocidental ameaçada e da única possibilidade da sua preservação residir numa arte de vanguarda —, Greenberg, contudo, introduz alguns deslizamentos conceptuais que, subtilmente, permitirão a improvável passagem de uma crítica cultural marxista para a posterior formulação de uma crítica puramente formalista, refinando assim o paradigma historiográfico modernista. Como reconhecerá vinte anos mais tarde, em 1961, foi o anti-estalinismo da esquerda americana de finais dos anos de 1930, formulado temporariamente como um trotskismo, que abriu o caminho para uma historiografia modernista, baseada numa metodologia e critérios exclusivamente formalistas:

*Abstract art was the main issue among painters I knew then [the late 30s]; radical politics was on many people's mind but for them Social Realism was as dead as the American Scene. (Though that is not all, by far, that there was to politics in art in those years; someday it will have to be told how “anti-Stalinism”, which started out more or less as a “Trotskyism”, turned into art for art's sake, and thereby cleared the way, heroically, for what was to come.)*<sup>100</sup>

Aliás, o marxismo deste ensaio, considerando que existe, é bastante esquivo, funcionando mais como um referência obrigatória para participar no debate e no círculo intelectual da revista do que como fornecedor de reais ferramentas conceptuais de análise. Como afirma T. J. Clark:

*The Marxism, in other words, is quite largely implicit; it is stated on occasion, with brittle and pugnacious finality, as the essays' frame of reference, but it remains to the reader to determine just how it works in the history and theory presented – what that*

---

<sup>100</sup> Clement Greenberg, “New York Painting Only Yesterday”, *Art News*, 56, Summer 1957, p. 58. O texto entre parêntesis surge apenas na edição revista e intitulada “The Late Thirties in New York”, *Art and Culture*. Boston: Beacon Press, 1961, p. 230

*history and theory depend on, in the way of Marxist assumptions about class and capital or even base and superstructure.*<sup>101</sup>

Analiseemos, portanto, o que denominámos por “deslizamentos conceptuais” relativamente à concepção trotskista de cultura. Em primeiro lugar, a ameaça primordial para a cultura não residiria tanto, ou em primeiro lugar, na coercividade do poder dos regimes totalitários, mas antes na proliferação do *kitsch*, termo com o qual designa os produtos de “baixa cultura” característicos de uma sociedade industrializada e de massas. A ameaça à que considera a “verdadeira” cultura — a vanguarda — está assim naquilo que é a sua retaguarda, e cuja força de imposição se explica por diversos factores: pela lógica comercial da indústria do *kitsch*, pela experiência estética facilitada que o *kitsch* proporciona, pelo facto de as massas já não seguirem os padrões estéticos das elites dirigentes (o que Greenberg delimita historicamente e associa a um “conflito de classes” e a uma insatisfação com a ordem social vigente<sup>102</sup>) e pela maior facilidade e eficácia com que o *kitsch* veicula mensagens em geral e conteúdos políticos em particular.<sup>103</sup> Deste modo, onde o Manifesto de 1938 insistia na necessidade de libertação da arte dos constrangimentos do poder fascista e soviético, Greenberg, reflectindo as condições do sistema capitalista norte-americano em que se inseria, insiste na libertação dos mecanismos de mercado de uma sociedade industrializada e no

---

<sup>101</sup> T. J. Clark, “More on the Differences Between Comrade Greenberg and Ourselves”, *Modernism and Modernity. The Vancouver Conference Papers* (ed. by Benjamin H.D. Buchloh, Serge Guilbaut, David Solkin). Halifax, Nova Scotia: Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1993, p.171. Efectivamente, o ensaio de Greenberg propõe-se formular uma explicação para o facto de a cultura moderna poder produzir produtos culturais tão díspares como a arte de vanguarda e a cultura de massas, a qual apelida de *kitsch*. Para compreender tal dualidade, Greenberg declara que é necessário examinar a “relação entre a experiência estética” e o “contexto histórico e social” em que esta ocorre. Contudo, com o desenrolar do ensaio, percebemos que Greenberg parece só considerar pertinente uma abordagem da história social (de matriz marxista) para analisar o âmbito, mais vasto, da cultura; mas quando se refere à arte de vanguarda adopta, devido à interpretação do seu desenvolvimento histórico (especialização de cada arte no seu meio), uma metodologia especificamente formalista, excluindo assim toda a história social, como se esta fosse alheia à “pureza” da experiência estética. Clement Greenberg, “Avant-Garde and Kitsch”, *The Collected Essays and Criticism* (ed. by John O’Brian), vol. 1, pp. 6 e 10-11

<sup>102</sup> “In a stable society that functions well enough to hold in solution the contradictions between classes, the cultural dichotomy becomes somewhat blurred. The axioms of few are shared by the many; the latter believe superstitiously what the former believe soberly. And at such moments in history the masses are able to feel wonder and admiration for the culture, on no matter how high a plane, of his masters. (...) Only when he [common man] becomes dissatisfied with the social order they [patrons of the art] administer does he begin to criticize their culture. Then the plebian finds courage for the first time to voice his opinions openly.” Clement Greenberg, “Avant-Garde and Kitsch”, pp. 17-18

<sup>103</sup> É nesta possibilidade de instrumentalização para fins de propaganda, aliada à percepção política que os regimes totalitários tiveram da necessidade de agradar prioritariamente às massas, e não às elites, que Greenberg reconhece a justificação para as políticas culturais oficiais e para as opções estéticas destes regimes.

rebaixamento do nível cultural próprio de uma sociedade de massas como causas da sua deterioração cultural.

Não menos relevante é o facto de substituir a noção trotskista de “arte revolucionária” pela de “vanguarda”, pois na definição do termo prepara já o terreno para a defesa de uma determinada teoria da arte e, consequentemente, para a legitimação e promoção de uma determinada produção artística. Fazendo remontar as raízes de uma cultura de vanguarda a meados do século XIX, liga-a a uma noção de Modernidade, a qual consolidará em ensaios posteriores com uma base filosófica radicada no criticismo kantiano, mas cujas premissas centrais define desde já: “uma consciência superior da história — mais precisamente, o aparecimento de um novo tipo de criticismo da sociedade, um criticismo histórico”, o qual coincidiria com o “primeiro desenvolvimento audacioso do pensamento revolucionário científico na Europa”, ou seja, com o marxismo.<sup>104</sup>

*It is among the hopeful signs in the midst of the decay of our present society that we — some of us — have been unwilling to accept this last phase for our own culture. In seeking to go beyond Alexandrianism, a part of Western bourgeois has produced something unheard of heretofore: — avant-garde culture. A superior consciousness of history — more precisely, the appearance of a new kind of criticism of society, an historical criticism — made this possible.*<sup>105</sup>

Apontado o contexto histórico-filosófico em que se move, procede à caracterização da evolução da vanguarda. Segundo Greenberg, esta adquire consciência da sua identidade através de “atitudes políticas revolucionárias”: a vanguarda define-se por oposição à sociedade burguesa, mas, uma vez conseguido o distanciamento dessa sociedade, ela despolitiza-se, repudiando tanto as políticas revolucionárias como as burguesas:

*Yet it is true that once the avant-garde had succeeded in “detaching” itself from society, it proceeded to turn around and repudiate revolutionary as well as bourgeois politics. The revolution was left inside society, a part of that welter of ideological struggle which art and poetry find so unpropitious as soon as it begins to involve those “precious” axiomatic beliefs upon which culture thus far has had to rest.*<sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> Sobre o aprofundamento da noção de Modernidade (e de Modernismo) através do recurso ao criticismo kantiano, veja-se o ensaio “Modernist Painting” (*Forum Lectures*, Washington, D.C.: Voice of America, 1960), o qual analisaremos em detalhe no terceiro capítulo.

<sup>105</sup> Clement Greenberg, “Avant-Garde and Kitsch”, pp. 6-7

<sup>106</sup> Clement Greenberg, “Avant-Garde and Kitsch”, pp. 7-8

Ecoando a encruzilhada intelectual da esquerda americana em finais da década de 30, Greenberg justifica implicitamente esse distanciamento: para assegurar a continuidade do desenvolvimento da cultura, a vanguarda tem de se retirar do “meio da confusão ideológica e da violência”:

*Hence it developed that the true and most important function of the avant-garde was not to ‘experiment’, but to find a path along which it would be possible to keep culture moving in the midst of ideological confusion and violence.*<sup>107</sup>

Formulada essa circunstância como uma necessidade histórica, Greenberg está então apto para avançar com uma metodologia formalista, pois se a arte se destaca da sociedade em que se insere, a sua prática só pode ser compreendida pelas suas leis internas ou específicas. Num último desenvolvimento argumentativo, Greenberg prepara uma explicação determinista para a arte que pretende exaltar: surgindo a concepção da “arte pela arte”, a prática artística tenderá a evitar, “como uma praga”, todas as temáticas, buscando a “expressão de um absoluto”. Deste modo, faz coincidir a noção de vanguarda com a prática da abstracção:

*Retiring from the public altogether, the avant-garde poet or artist sought to maintain the high level of his art by both narrowing and raising it to the expression of an absolute in which all relativities and contradictions would be either resolved or beside the point. ‘Art for art’s sake’ and ‘pure poetry’ appear, and subject matter or content becomes something to be avoided like a plague.*

*It has been in search of the absolute that the avant-garde has arrived at ‘abstract’ or ‘nonobjective’ art – and poetry, too.*<sup>108</sup>

A perspectiva historiográfica de Greenberg está a partir de então enunciada: a arte deve ser pensada e julgada dentro das suas leis disciplinares específicas, ou seja, as que são exclusivas do meio (ou suporte) em que opera. A génese da arte abstracta estaria na atenção do artista se desviar das temáticas da experiência comum e se concentrar no meio da sua prática artística, o que, no caso da pintura, significaria a “pura preocupação com a invenção e composição de espaços, superfícies, formas, cores, etc., e na exclusão de tudo o que não está implicado nestes factores”. Esta especialização da vanguarda no seu campo disciplinar justificaria assim, teórica e historicamente, o Abstraccionismo, ao qual faz corresponder uma noção de “pureza”, na medida que essa mesma especialização significaria a exclusão da “contaminação” de

---

<sup>107</sup> Clement Greenberg, “Avant-Garde and Kitsch”, p. 8

<sup>108</sup> Clement Greenberg, “Avant-Garde and Kitsch”, p. 8

aspectos específicos de outras artes. A partir de então, a pesquisa plástica tornar-se-ia completamente auto-referencial:

*The avant-garde poet or artist tries in effect to imitate God by creating valid solely on its own terms, in the way nature itself is valid, in the way a landscape – not its picture – is aesthetically valid; something given, increate, independent of meanings, similars or originals. Content is to be dissolved so completely into form that the work of art or literature cannot be reduced on whole or in part to anything not itself.*

*But the absolute is absolute, and the poet or artist, being what he is, cherishes certain relative values more than others. The very values in the name of which he invokes the absolute are relative values, the values of aesthetics. And so he turns out to be imitating, not God (...) but the disciplines and processes of art and literature themselves. This is the genesis of the ‘abstract’. In turning his attention away from subject matter of common experience, the poet or artist turns it upon the medium of his own craft. (...) Picasso, Braque, Mondrian, Miró, Kandinsky, Brancusi, even Klee, Matisse and Cézanne derive their chief inspiration from the medium they work in. The excitement of their art seems to lie most of all in its pure preoccupation with the invention and arrangement of spaces, surfaces, shapes, colors, etc., to the exclusion of whatever is not necessarily implicated in these factors.<sup>109</sup>*

Pode-se assim afirmar que “Avant-Garde and Kitsch” é um texto charneira, na medida em que faz um ponto da situação e anuncia o futuro do posicionamento teórico da historiografia e da crítica norte-americanas: recorrendo a uma terminologia marxista, e ainda que ecoe as ideias trotskistas veiculadas pelo Manifesto de 1938, Greenberg prepara nele o espaço teórico da História da Arte modernista. Partindo do mesmo diagnóstico da situação cultural que Trotsky, discerne-lhe outras causas e soluções: onde Trotsky advoga uma liberdade para a arte mas simultaneamente o seu comprometimento político (o que lhe conferiria uma legitimidade exógena), Greenberg descreve um desenvolvimento histórico que caminharia, teleologicamente, para a especialização de cada prática artística no seu meio, ou seja, na assumpção de uma legitimidade endógena que se expressaria na teoria da “arte pela arte”; onde Trotsky via a necessidade de correcção dos caminhos desviados da Revolução, Greenberg via a necessidade de libertação de toda a “confusão ideológica”. Como Greenberg afirma, aberto ficava assim o “caminho para o que estaria para vir”, ou seja, o Abstraccionismo e, mais concretamente, o Expressionismo Abstracto, pois deste modo se construía a base teórica e historiográfica que o legitimaria e promoveria.

Em ensaios posteriores, Greenberg consolida histórica e teoricamente a sua perspectiva modernista, mas, no essencial, todas as premissas ficam já esboçadas. Da

---

<sup>109</sup> Clement Greenberg, “Avant-Garde and Kitsch”, pp. 8-9

leitura destes textos ressalta que a construção histórica de Greenberg tem desde o início fitado o seu ponto de chegada: uma apologia do Abstraccionismo. O autor não negará a validade de outras abordagens metodológicas da arte — como a de uma História Social da Arte, à qual, aliás, recorre pontualmente —, mas o que o move é a defesa do juízo crítico de que “a melhor arte plástica contemporânea é abstracta”.<sup>110</sup> Assim, toda a História da Arte que produz se erige, circularmente, na legitimação teórica de tal produção artística.

Regressando ao conceito de paradigma de Thomas Kuhn, podemos concluir que o texto de Alfred Barr para o catálogo *Cubism and Abstract Art*, de 1936, e o ensaio de Greenberg “Avant-Garde and Kitsch”, de 1939, lançam as proposições essenciais do novo paradigma historiográfico. Barr lançou algumas das suas premissas iniciais; porém, foi Greenberg que o apurou, refinou, fixou e legou a toda uma geração posterior de críticos e historiadores de arte norte-americanos. Formulado devido à necessidade de explicação da arte moderna, a qual não encontrava lugar no anterior paradigma baseado na *mimesis*, o paradigma modernista reinventa teorias, conceitos e métodos de abordagem da produção artística: a uma teoria da *mimesis* contrapõe uma teoria da autonomia da arte, aos conceitos de semelhança e aos valores nas obras decorrentes de conotações religiosas, morais, políticas ou filosóficas contrapõe uma noção de pureza, a métodos de produção e avaliação baseados na imitação da natureza ou na relação da produção artística com o seu enquadramento histórico propõe, alternativamente, uma análise exclusivamente formal.

Este novo paradigma historiográfico é uma alteração do “modo de ver” a realidade através da delimitação de um novo campo de investigação e de uma nova selecção de problemáticas. Fora do seu âmbito, e por isso incompatível com o seu esquema de compreensão da realidade, ficam todos os factores exógenos a uma abordagem formalista, ou seja, toda a conjuntura histórica considerada por um paradigma concorrente: a História Social da Arte. Fora do seu âmbito ficam também

---

<sup>110</sup> “It is quite easy to show that abstract art like every other cultural phenomenon reflects the social and other circumstances of the age in which its creators live, and that there is nothing inside art itself, disconnected from history, which compels it to go in one direction or another. But is not easy to reject the purist’s assertion that the best of contemporary plastic art is abstract.” Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, *The Collected Essays and Criticism* (ed. by John O’Brian), vol.1, p. 23. Esta afirmação é muito possivelmente em resposta ao ensaio de Meyer Schapiro de 1936, intitulado “The Social Bases of Art”.

todas as teorias artísticas que se lhe oponham — como uma teoria da arte pelo social, em claro contraste com a teoria da “arte pela arte” —, bem como toda a produção artística que se lhe não coadune e que o não corrobore — como, por exemplo, o Realismo Social norte-americano ou o Realismo Socialista soviético...

Como também afirma Kuhn, um novo paradigma emerge pela necessidade de explicar o inesperado (inesperado para o paradigma até então vigente, o que no caso que nos ocupa consistiu no aparecimento de uma produção artística que cada vez mais se afastava dos requisitos da *mimesis*, atingindo o clímax desse distanciamento no Abstraccionismo); mas o novo paradigma, como sustenta o mesmo autor, só se consegue afirmar devido a factores históricos coadjuvantes dessa mudança, os quais, como vimos, se relacionaram com a evolução política e ideológica da esquerda na década de 1930, década em que “as escolhas prometiam pureza, mas produziram apenas compromisso”, como nos diz Guilbert no texto em epígrafe. Nos anos que se seguem, será também este compromisso entre as aspirações teóricas para a cultura e a evolução da conjuntura política mundial que permitirá compreender de que modo o novo paradigma modernista se afirmará progressivamente, até se tornar hegemónico na historiografia norte-americana.





## Capítulo 2. A Emergência do Paradigma Historiográfico do Realismo Socialista

*Why must we bow low in front of the new, as if it were God, only because it is “new”?*

Lenine<sup>1</sup>

Como vimos no capítulo anterior, a Revolução Bolchevique de 1917 marcou indelevelmente o clima político e intelectual do mundo ocidental, influenciando a definição dos termos do debate da teoria e da historiografia da arte durante as décadas de 1920 e de 1930. Porém, os contextos históricos e ideológicos diferenciados dos E.U.A. e da Rússia conduziram à formação de perspectivas divergentes na abordagem da História da Arte, divergências essas que é crucial considerar quando se pretende fazer uma análise dos paradigmas historiográficos que acabaram por se afirmar nestes países.

O curso da arte russa no século XX, tal como nos tem sido comumente apresentado pela perspectiva do paradigma historiográfico modernista, surge como uma oportunidade histórica única (e desperdiçada) de aliar revolução política e revolução artística. A revolução artística russa corresponderia às vanguardas históricas da década de 1910 e 1920, cujo desenvolvimento foi permitido nos primeiros anos pós-revolucionários e durante o período tido por “liberal” da NEP, correspondendo assim ao período de liderança de Lenine. A ascensão de Estaline marcaria, deste modo, não só o fim das possibilidades políticas da Revolução Bolchevique (a “traição” dos ideais da Revolução, na concepção trotskista), como o fim das potencialidades das vanguardas artísticas. Nesta perspectiva, as vanguardas russas surgem como o “período áureo” da arte russa do século XX — porque elegíveis pelos critérios formalistas do cânone modernista —, o qual conhece um fim abrupto com a instauração da doutrina do Realismo Socialista em 1934, marca no âmbito artístico da ambição totalitária do regime estalinista. A partir de então,

---

<sup>1</sup> Clara Zetkin, *Reminiscences of Lenin* (London, 1929), citado por Orlando Figes, *Natasha's Dance. A Cultural History of Russia*. London: Penguin, 2002, p. 451

excluída a hipótese de uma pesquisa artística livre e subordinada esta ao poder político, deixa de existir arte na Rússia, passando a existir apenas propaganda política (a qual, como tal, fica fora do campo de investigação do paradigma modernista).

O entendimento do desenvolvimento da arte russa segundo esta perspectiva segue assim o seguinte delineamento: pré-existentes à Revolução de 1917, as vanguardas artísticas aliam-se aos objectivos da Revolução, mas continuam a desenvolver a sua pesquisa por lhes ser permitido conservar a sua autonomia até ao final do período da NEP (1928); a partir de então, especificamente a partir de 1932 e de 1934, todos os movimentos artísticos perdem a sua autonomia e são, institucional e doutrinariamente, submetidos à estética oficial. Nesta leitura, em que o poder político assume a figura do carrasco e a vanguarda artística a figura do mártir, o período leninista simboliza as potencialidades políticas e estéticas revolucionárias e o período estalinista simboliza a ascensão do modelo político totalitário que aniquilou as potencialidades da Revolução, política e artisticamente.

Contudo, uma análise mais detalhada da evolução artística e política na Rússia revela um quadro de relações muito mais complexo entre o meio artístico e o poder político e esclarece os termos em que decorreu o debate artístico na Rússia, muito distintos daqueles através dos quais se articula a História da Arte modernista quando se debruça sobre a evolução da arte russa.

Durante a mesma década de 1930 em que vimos emergir nos E.U.A. o paradigma historiográfico modernista, é oficializada na Rússia a doutrina estética, historiográfica e crítica do Realismo Socialista, a qual se afirmará, na terminologia de Thomas Kuhn, como um paradigma historiográfico concorrente do primeiro. Formulado inicialmente como uma estética literária, o Realismo Socialista acabará por se estender às restantes artes sem nenhuma modificação substancial. Observamos assim que, à semelhança do que ocorreu nos E.U.A. com a instauração de uma teoria artística modernista e seu paradigma historiográfico correspondente, também na Rússia a teoria artística do Realismo Socialista e o correspondente paradigma historiográfico decorrem de uma teoria estética ensaiada inicialmente no campo literário.

Formulado como “método literário e crítico” em 1934, é sobretudo a segunda acepção deste enunciado que merecerá a nossa análise: quando falarmos daqui em

diante em “paradigma historiográfico do Realismo Socialista” estar-nos-emos a referir (salvo referência explícita em contrário) não à estética assim designada — não às obras produzidas pelo movimento artístico denominado de Realismo Socialista —, mas sim à teoria que a enformou e à historiografia e crítica da arte dela decorrentes.

O texto que é consensualmente apontado como seminal na formulação do Realismo Socialista é o discurso que Andrei Jdanov profere, na qualidade de representante do Comité Central do Partido Comunista Russo, perante o Primeiro Congresso de Escritores Soviéticos, realizado em Moscovo em Agosto de 1934. Porém, a leitura que se realiza da evolução da situação política e artística russa até então, confere perspectivas diferenciadas sobre o significado do discurso em questão. Mas comecemos primeiramente por o analisar.

Dividido em sete partes, o discurso de Jdanov principia por fazer uma análise geral da situação da U.R.S.S.. Considerando que as dificuldades essenciais da construção socialista estão ultrapassadas graças às políticas económicas adoptadas pelo Partido Comunista (referência à política adoptada pela liderança estalinista de rápida industrialização e colectivização dos campos através dos Planos Quinquenais, os quais vieram substituir a política económica da NEP a partir de 1928<sup>2</sup>), Jdanov sustenta que, ao nível cultural, a “U.R.S.S. tornou-se o país da cultura socialista de vanguarda, o país no qual se desenvolve e engrandece em cores luxuriantes a nossa cultura soviética.”<sup>3</sup> Deste modo, ao país considerado na vanguarda política do movimento revolucionário mundial corresponde uma cultura também ela de vanguarda.

Porém, não obstante os logros da U.R.S.S. na construção socialista — que neste texto são essencialmente equacionados a logros económicos — era ainda necessário eliminar os “restos de capitalismo” presentes nas mentalidades. Pela crítica de Jdanov aos valores burgueses desprezados, constrói-se, pela negativa, a identidade soviética oficialmente aprovada (a qual, mais adiante no texto, será definida positivamente):

---

<sup>2</sup> O Primeiro Plano Quinquenal foi aprovado em Dezembro de 1927 no XV Congresso do PCUS, confirmando assim a vitória de Estaline sobre Trotsky, Zinoviev e Kamenev.

<sup>3</sup> Andrei Jdanov, “Discours au 1er Congrès des Écrivains Soviétiques”, *Sur la Litterature, la Philosophie et la Musique*. Paris: Les Éditions de la Nouvelle Critique, 1950, p. 10

*Extirper les survivances du capitalisme dans la conscience des gens, cela signifie lutter contre tous les restes de l'influence bourgeoise sur le prolétariat, contre le relâchement, la frivolité, la fainéantise, l'indiscipline et l'individualisme petits-bourgeois, la cupidité et la manque de conscience à l'égard de la propriété collective.*<sup>4</sup>

Desde já se percebe que o projecto cultural oficialmente aprovado é indissolúvel de uma modelação das mentalidades da população ou, dito de outra forma, que esse projecto cultural é parte integrante e subordinada de um projecto político maior de construção do novo homem socialista, assunto a que Jdanov regressará no final do seu discurso. Deduz-se, portanto, que a mentalidade soviética que se pretende forjar eleja como valores essenciais a vitalidade, uma seriedade oposta à frivolidade burguesa, a acção, a disciplina e o espírito colectivo.

Numa segunda parte do discurso, Jdanov estabelece a relação entre a “construção socialista” e a literatura soviética, ou seja, entre a infra-estrutura e a super-estrutura (onde se insere a literatura). Na sua perspectiva marxista, a super-estrutura é condicionada pela infra-estrutura, pelo que o sucesso da literatura soviética se encontra condicionado pelos avanços da economia<sup>5</sup>. Justifica-se assim que o seu discurso abra precisamente com uma avaliação da situação económica na U.R.S.S.. Esse condicionamento é especialmente evidente, segundo o autor, nas temáticas que o sucesso económico proporciona à literatura, fornecendo-lhe uma “riqueza de conteúdos” ausente de outros sistemas político-económicos, ao mesmo tempo que assim mobiliza ideologicamente os trabalhadores na prossecução de um objectivo comum, aspecto em que reside o seu potencial revolucionário:

*Notre littérature est la plus jeune de toutes les littératures de tous les peuples et de tous les pays. En même temps elle est la littérature la plus riche de contenu, la plus avancée et la plus révolutionnaire. Il n'y a pas et il n'y a jamais eu de littérature, en dehors de la littérature soviétique, qui ait mobilisé les travailleurs et les opprimés dans la lutte pour l'anéantissement définitif de toute exploitation de du joug de l'esclavage salarié. Il n'y a pas et il n'y a jamais eu de littérature qui mette à la base des thèmes de ses productions la vie de la classe ouvrière et de la paysannerie et leur lutte pour le socialisme.*<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Andrei Jdanov, “Discours au 1er Congrès des Écrivains Soviétiques”, p. 11

<sup>5</sup> “Les succès de la littérature soviétique sont conditionnés par les succès de la construction socialiste.” Andrei Jdanov, “Discours au 1er Congrès des Écrivains Soviétiques”, p. 11

<sup>6</sup> Andrei Jdanov, “Discours au 1er Congrès des Écrivains Soviétiques”, pp. 11-12

Deve desde já notar-se que a relação que Jdanov estabelece entre a infra-estrutura e a cultura é bastante simplificada, na medida em que este processo de mediação é apresentado como uma relação quase directa entre os temas que o desenvolvimento económico proporciona à literatura, estando longe, por exemplo, do emprego crítico que Meyer Schapiro faz, como vimos, deste princípio marxista.

Contendo a literatura este potencial mobilizador das massas, não surpreende que Jdanov veja como indispensável uma união e subordinação da esfera cultural à direcção do Partido:

*Sous la direction du Parti, sous la direction attentive et quotidienne du Comité central, avec le soutien et l'aide inlassables du camarade Staline, la masse entière des écrivains soviétiques s'est unie autour du pouvoir soviétique et du Parti.*<sup>7</sup>

Encontramos já vários pontos de claro confronto entre a perspectiva na qual se posiciona Jdanov e aquela adoptada por Barr e Greenberg. Jdanov analisa a cultura a partir de uma perspectiva marxista, pelo que a compreensão dos fenómenos culturais só poderá ser encontrada na conjuntura histórica da sociedade em que ocorrem, segundo o princípio da infra-estrutura condicionar a super-estrutura. Assim, enquanto o paradigma historiográfico modernista explica a evolução da História da Arte focando-se exclusivamente na análise de factores endógenos das obras de arte — as características formais das mesmas —, o paradigma historiográfico do Realismo Socialista procura essa lógica evolutiva na análise dos factores exógenos das obras e considerados condicionantes das mesmas — a conjuntura e evolução histórica da sociedade em que são produzidas.

Esta diferença antagónica radica na oposição das teorias da arte que subjazem a cada paradigma, as quais os tornam inconciliáveis: enquanto o paradigma modernista se baseia numa teoria da autonomia da arte, o paradigma do Realismo Socialista baseia-se numa teoria da arte socialmente e historicamente condicionada.

Daqui decorre um segundo ponto de confronto entre os paradigmas historiográficos em análise: a noção de instrumentalização política da cultura presente na perspectiva do Realismo Socialista. Não perspectivando a cultura como autónoma, mas sim como integrada num todo social articulado, e considerando a esfera política

---

<sup>7</sup> Andrei Jdanov, “Discours au 1er Congrès des Écrivains Soviétiques”, p. 12

como a cúpula directiva de todas as partes desse sistema, a cultura será instrumentalizada para ser coadjuvante do projecto político global definido pelo Partido. Este será, portanto, o segundo confronto a assinalar com o paradigma modernista: enquanto este considera indispensável a independência da arte, da crítica e da historiografia relativamente à esfera política, o paradigma do Realismo Socialista, devido a essa concepção de sistema total integrado, vê as mesmas como partes necessariamente integrantes desse todo e sujeitas hierarquicamente ao poder político. Em suma, uma convicção basilar de autonomia da arte confronta-se com uma concepção de integração e sujeição da mesma.

Por fim, um terceiro ponto a destacar relaciona-se com o tipo de arte que cada paradigma promove e legitima: enquanto o paradigma modernista, pelos critérios metodológicos que elege, aposta numa valorização da forma (como prática artística e como critério crítico e historiográfico), o paradigma do Realismo Socialista valoriza o conteúdo, não só por ser o elo mais evidente entre a conjuntura histórica e a cultura (na relação simplificada entre infra-estrutura e super-estrutura que Jdanov apresenta), como por facilitar a missão de doutrinação político-ideológica atribuída à arte. A noção de pureza da arte abstracta que no paradigma modernista decorria da total ausência de conteúdos e da concentração das obras nos seus meios específicos, está, portanto, completamente ausente do paradigma do Realismo Socialista. Deste modo, a uma valorização da forma e da experimentação formal, contrapõe-se uma valorização dos conteúdos politicamente relevantes.

Regressando ao discurso em análise, Jdanov dedica a terceira parte do mesmo à caracterização do que adjectiva por “decadência da literatura burguesa”. Uma vez mais, a estratégia discursiva repete-se: na antecâmara de uma definição positiva da literatura soviética, é colocada uma definição pela negativa da mesma, demonstrando através da caracterização da literatura e da sociedade burguesas aquilo que esta não é e em cujo contraste se definirá.

Assim, a literatura burguesa caracteriza-se, em primeiro lugar, por ser uma literatura sem entusiasmo, o que se justifica, segundo o autor, pelo facto de numa sociedade capitalista o escritor nada ter para com que se entusiasmar:

*Que peut écrire l'écrivain bourgeois, à quoi peut-il rêver, quel enthousiasme peut entraîner ses pensées et où le prendra-t-il, cet enthousiasme, lorsque l'ouvrier dans les pays capitalistes n'a pas la certitude du lendemain, qu'il ne sait pas s'il travaillera demain, que le paysan ne sait pas s'il travaillera demain sur son lopin de*

*terre ou s'il en sera chassé par la crise capitaliste, que le travailleur intellectuel est aujourd'hui sans travail et ne sait s'il en aura demain ?*<sup>8</sup>

Com efeito, uma das principais ambições do Realismo Socialista será a capacidade de transmitir e incutir entusiasmo pela construção do socialismo, cumprindo assim a sua função doutrinária primordial.

Prosseguindo com a sua perspectiva marxista, Jdanov explica a decadência da literatura burguesa como um reflexo das condições históricas da sociedade capitalista em que se insere: como o tempo histórico desta se aproxima do fim, é inevitável que a sua literatura o reflita:

*Le déclin et la corruption de la littérature bourgeoise, qui découlent du déclin et de la corruption du régime capitaliste, se présentent comme le trait caractéristique, comme la particularité caractéristique de l'état de la culture bourgeoise et de la littérature bourgeoise dans le temps présent.*<sup>9</sup>

Os valores da literatura burguesa são, para o autor, um barómetro da evolução histórica, indicando a agonia do sistema capitalista. Deste modo,

*Les représentants de la littérature bourgeoise qui ressentent le plus vivement cet état de choses sont envahis par le pessimisme, l'incertitude du lendemain, le goût des ténèbres ; ils préconisent le pessimisme comme théorie et pratique de l'art.*<sup>10</sup>

Os valores da literatura soviética que decorrem desta crítica à literatura burguesa (a qual pode ser considerada uma definição pela negativa da literatura socialista) são, pois, o optimismo, uma aposta ou gosto “por um lado solar” da vida e a adopção do “optimismo como teoria e prática da arte”. Como adiante veremos, a teoria e a prática do Realismo Socialista poderá ser caracterizada, efectivamente, como um “optimismo como teoria e prática da arte”.

Pela análise desta secção, observamos que a construção discursiva do paradigma do Realismo Socialista se entretece com uma construção da identidade soviética, a qual se define, em primeiro lugar, por oposição à sociedade burguesa e capitalista. De resto, esta é a premissa basilar de qualquer definição identitária: a

---

<sup>8</sup> Andrei Jdanov, “Discours au 1er Congrès des Écrivains Soviétiques”, p. 12

<sup>9</sup> Andrei Jdanov, “Discours au 1er Congrès des Écrivains Soviétiques”, p. 13

<sup>10</sup> Andrei Jdanov, “Discours au 1er Congrès des Écrivains Soviétiques”, p. 13



definição de uma identidade necessita sempre de um “outro” alheio a que se oponha e em cujo contraste se caracterize.

Mas este ataque de Jdanov aos valores da sociedade e da literatura burguesa evidencia um outro confronto inconciliável entre os dois paradigmas historiográficos em análise. Apenas aceitando as bases sobre as quais se alicerça o paradigma do Realismo Socialista — o princípio marxista da infra-estrutura condicionar a super-estrutura filtrado pela concepção jdanoviana pouco mediatizada desta relação (o que lhe permite transpor directamente os valores que identifica na sociedade burguesa para a sua literatura, atribuindo assim uma importância primordial ao conteúdo das obras) —, podemos aceitar o juízo moral que faz sobre a literatura burguesa (isto é, que a ausência de entusiasmo na sociedade burguesa, decorrente da agonia do seu sistema económico capitalista, se reflecte nas temáticas pessimistas da sua literatura). Porém, se desviarmos o nosso posicionamento para a perspectiva que subjaz ao paradigma modernista, este juízo perde toda a validade, pois está fora dos problemas que este paradigma seleccionou como pertinentes para a sua área circunscrita de investigação e problematização. Uma vez que o paradigma modernista se baseia no pressuposto da autonomia da arte e que selecciona como ferramenta de investigação (e como lógica evolutiva) a pesquisa formal encetada pelo Modernismo e pelas vanguardas, apenas reconhecerá como válidos juízos estéticos, considerando como totalmente carentes de pertinência problemas que se coloquem fora deste âmbito (como seja um juízo moral sobre os conteúdos das obras). Como nos dizia Thomas Kuhn, um paradigma é “um critério para escolher problemas” e esses serão “os únicos problemas que a comunidade considerará como científicos ou como merecedores de atenção”. Assim, pois, um paradigma pode “isolar a comunidade dos problemas de grande importância social não redutíveis à forma de enigma, não podendo estes ser enunciados nos termos das ferramentas conceptuais e instrumentais fornecidas pelo paradigma.”<sup>11</sup>

Finda esta terceira parte em que, pela negativa, prepara a definição da literatura soviética, Jdanov passa então a uma quarta parte, em que caracteriza pela positiva a mesma. Para o autor, a literatura soviética tem uma vitalidade radicalmente oposta à literatura burguesa precisamente devido às condições materiais da sua

---

<sup>11</sup> Thomas S. Kuhn, *A Estrutura das Revoluções Científicas*, p. 66

sociedade. São estas condições materiais — ou seja, a aposta no desenvolvimento económico em prol do proletariado — que fornecem ao escritor soviético o seu material (“temas” e “estilo”), com o qual deve elaborar um louvor da “construção socialista”:

*Notre écrivain soviétique puise les matériaux de sa production artistique, ses sujets, ses images, sa langue et son style dans la vie et l'expérience des hommes du Dniéprostroï et de Magnitogorsk. Notre écrivain puise ses matériaux dans l'épopée héroïque du Tchéliouskine, dans l'expérience de nos kolkhoz, dans l'activité créatrice qui sourd en chaque endroit de notre pays.*<sup>12</sup>

Deste modo, os heróis da literatura soviética são os construtores activos da nova sociedade socialista, caracterizados como heróis positivos com o propósito pedagógico de representarem modelos a emular: os proletários, os kolkozos, os membros do Partido, os administradores, os engenheiros, os jovens comunistas e os pioneiros. Não surpreende que os valores fundamentais da literatura soviética sejam o entusiasmo, a “paixão do heroísmo” e o optimismo, optimismo a que se pode permitir por ser a literatura da única classe ascendente e progressista, o proletariado:

*L'enthousiasme et la passion de l'héroïsme imprègnent notre littérature. Elle est optimiste, mais pas de tout par une sorte d'instinct zoologique foncier. Elle est optimiste dans son essence, parce qu'elle est la littérature de la classe ascendante, du prolétariat, la seule classe progressive, d'avant-garde.*<sup>13</sup>

Após esta explanação sobre as bases e motivações da literatura soviética, Jdanov passa então a definir o Realismo Socialista (quinta parte):

*Le réalisme socialiste. Cela veut dire, tout d'abord, connaître la vie afin de pouvoir la représenter véridiquement dans les œuvres d'art, la représenter non point de façon scolastique, morte, non pas simplement comme la « réalité objective », mais représenter la réalité dans son développement révolutionnaire.*<sup>14</sup>

O Realismo Socialista caracterizar-se-á assim por ser uma estética realista (figurativa, portanto), representando não apenas o presente da realidade soviética (“a realidade objectiva”), mas também o futuro de uma construção socialista que um dia se pretende completa (“a realidade no seu desenvolvimento revolucionário”). Neste sentido, o Realismo Socialista deve fornecer imagens de um futuro que é discernível

---

<sup>12</sup> Andrei Jdanov, “Discours au 1er Congrès des Écrivains Soviétiques”, p. 14

<sup>13</sup> Andrei Jdanov, “Discours au 1er Congrès des Écrivains Soviétiques”, p. 14

<sup>14</sup> Andrei Jdanov, “Discours au 1er Congrès des Écrivains Soviétiques”, p. 14

(pela aplicação dos princípios do materialismo histórico) nas bases já lançadas pela “construção socialista”.

Esta oferta de um vislumbre do futuro socialista, que ultrapassa o estrito âmbito de um realismo descritivo, prende-se com o objectivo principal que é atribuído à arte, e à cultura em geral, pelas autoridades soviéticas (no qual Jdanov insiste mais uma vez):

*Et là, la vérité et le caractère historique concret de la représentation artistique doivent s'unir à la tâche de transformation idéologique et d'éducation des travailleurs dans l'esprit du socialisme. Cette méthode de la littérature et de la critique littéraire, c'est ce que nous appelons la méthode du réalisme socialiste.*<sup>15</sup>

Talvez pressentindo as críticas ao Realismo Socialista oriundas de uma teoria de autonomia da arte, Jdanov afirma e defende o carácter “tendencioso” da literatura soviética:

*Notre littérature soviétique ne craint pas d'être accusée d'être tendancieuse. Oui, la littérature soviétique est tendancieuse, car il n'y a pas et il ne peut y avoir, à l'époque de la lutte des classes, de littérature qui ne soit une littérature de classe, qui ne soit tendancieuse, qui soit apolitique.*<sup>16</sup>

Eis uma reiteração, a partir de outro prisma, do já referido ponto de confronto intransponível entre os dois paradigmas: enquanto que a partir da perspectiva do paradigma do Realismo Socialista não poderá haver arte que não seja uma arte de classe, para a perspectiva do paradigma modernista esta assumpção é invalidada pela teoria de autonomia da arte em que se funda. Assim, o paradigma historiográfico do Realismo Socialista passará a ver a História da Arte, não como uma sucessão de movimentos artísticos coerentes do ponto de vista formal, mas como uma “luta de classes”, sendo possível observar em cada momento histórico duas forças em conflito na arte: uma progressista, outra reaccionária.<sup>17</sup>

Numa sexta parte do seu discurso, Jdanov explicita um dos termos do enunciado da sua definição do Realismo Socialista: o facto de este ser um realismo descrito no seu “desenvolvimento revolucionário”, isto é, a parcela de futuro que

---

<sup>15</sup> Andrei Jdanov, “Discours au 1er Congrès des Écrivains Soviétiques”, p. 14-15

<sup>16</sup> Andrei Jdanov, “Discours au 1er Congrès des Écrivains Soviétiques”, p. 15

<sup>17</sup> Esta teoria, que ficará conhecida pelo nome de “teoria das duas culturas”, apenas será formalizada oficialmente em 1946, como veremos no quarto capítulo.

deverá conter e que é denominada por “romantismo revolucionário”. Com este conceito tenta dissolver o paradoxo existente numa proposta que se quer simultaneamente realista e anunciadora de um futuro, entre realismo e romantismo:

*Être ingénieur des âmes, cela veut dire avoir les deux pieds sur le sol de la vie réelle. Et cela signifie à son tour rompre avec le romantisme à la vieille manière, avec le romantisme qui représentait une vie inexistante et des héros inexistants, qui faisait s'évader le lecteur des contradictions et du joug de la vie dans un monde chimérique, dans un monde d'utopie. **A notre littérature, qui a les deux pieds posés sur de solides fondations matérialistes, le romantisme ne peut être étranger, mais c'est un romantisme de type nouveau, le romantisme révolutionnaire.** Nous disons que le réalisme socialiste est la méthode fondamentale de la littérature et de la critique littéraire soviétiques, mais cela suppose que le romantisme révolutionnaire doit entrer dans la création littéraire comme une de ses parties constituantes, car toute la vie de notre Partie, toute la vie de la classe ouvrière et son combat reviennent à **unir le travail pratique le plus sévère, le plus raisonné à un héroïsme et à les perspectives grandioses.** Notre Parti a toujours été fort parce qu'il unissait et unit l'esprit pratique le plus rigoureux avec les perspectives les plus vastes, avec la marche continue vers l'avenir, avec la lutte pour la construction de la société communiste. La littérature soviétique doit savoir représenter nos héros, elle doit savoir regarder vers nos lendemains. Et ce n'est pas là faire preuve d'utopie, car nos lendemains se préparent aujourd'hui déjà par un travail conscient et méthodique.*<sup>18</sup>

Jdanov contrapõe um romantismo que poderia ter designado de idealista — um tipo de romantismo antigo, que fazia o leitor evadir-se da realidade para um mundo utópico, quimérico, inexistente — a um romantismo que poderia ter denominado de materialista. Este tipo de romantismo, que reivindica como parte constituinte do Realismo Socialista, não é utópico e tão pouco entra em contradição com o realismo, na medida em que “tem os pés assentes sobre sólidas fundações materialistas”. Ou seja, Jdanov ultrapassa o aparente paradoxo entre a representação realista de um presente e a representação idealizada de um futuro através da aplicação das leis do materialismo dialéctico e do materialismo histórico: o romantismo revolucionário consistiria pois num exercício de extrapolação do presente em direcção ao futuro, tomando como base para o cálculo dessa progressão as leis do materialismo histórico e dialéctico aplicadas às condições materiais já existentes. Este exercício de representação do futuro era também uma forma de legitimar o presente, na medida em que apenas sustentando a crença no futuro melhor, se conseguia legitimar os sacrifícios exigidos no presente.

---

<sup>18</sup> Andrei Jdanov, “Discours au 1er Congrès des Écrivains Soviétiques”, pp. 15-16

Uma última parte do discurso é votada à “mestria da arte literária”, ou seja, a uma concretização, ainda que superficial, sobre o modo como esta teoria literária se aplicaria tecnicamente, isto é, sobre a forma a dar aos conteúdos até aqui eleitos. A este respeito, Jdanov sustenta que o escritor soviético terá de aliar um “equipamento ideológico no espírito do socialismo” (conteúdo) com um domínio das técnicas literárias (forma, estilo), o qual alcançaria através da “assimilação crítica da herança literária de todas as épocas”. Apenas com este duplo domínio, o escritor soviético poderia cumprir a sua missão de engenheiro das almas humanas, reeducando as massas na ideologia socialista e, deste modo, criando um novo homem para uma sociedade nova em edificação:

*On ne peut être un ingénieur des âmes si on ne connaît pas la technique de l'art littéraire, et là il est nécessaire de noter que la technique de l'écrivain possède une série de particularités qui lui sont spécifiques.*

*Vos armes sont nombreuses. La littérature soviétique a toutes les possibilités d'utiliser ces armes de toutes sortes (genres, styles, formes et procédés de la création littéraire) dans leur diversité et leur intégralités, en choisissant le meilleur de ce qui a été créé dans ce domaine par toutes les époques précédentes. De ce point de vue, la maîtrise de la technique, l'assimilation critique de l'héritage littéraire de toutes les époques constituent la tâche sans l'accomplissement de laquelle vous ne pourrez devenir des ingénieurs des âmes.*<sup>19</sup>

Neste trecho são de ressaltar dois aspectos. O primeiro relaciona-se com a exigência de domínio da técnica literária por parte dos escritores, não sendo suficiente apenas a adesão ideológica do escritor ao projecto socialista. (Como veremos mais adiante, depois de analisarmos o período da Revolução Cultural, esta advertência relaciona-se com uma mudança de política cultural por volta de 1931-32, altura em que a qualidade literária deixa de estar secundarizada relativamente ao posicionamento político do escritor).

O segundo aspecto digno de nota é que neste momento a definição da forma que o Realismo Socialista deveria assumir permanece ampla, aberta e diversificada, pois é aparentemente permitido ao escritor escolher criticamente entre os diversos estilos, géneros e formas da literatura do passado. Porém, ainda que não seja explícito, dos movimentos artísticos do passado parecem estar já excluídas as vanguardas e o Modernismo em geral, exclusão que se revela pela defesa da tradição que a burguesia

---

<sup>19</sup> Andrei Jdanov, “Discours au 1er Congrès des Écrivains Soviétiques”, p. 16

teria delapidado — precisamente através do ataque programático das vanguardas históricas à mesma — e pelas posições de rejeição que o Partido vinha assumindo relativamente a estes movimentos no debate sobre a definição de uma “cultura proletária”, que se desenrolou durante toda a década precedente:<sup>20</sup>

*Camarades, de même que dans d'autres domaines de la culture matérielle et spirituelle, le prolétariat est l'unique héritier de tout ce qu'il y a de meilleur dans le trésor de la littérature mondiale. La bourgeoisie a dilapidé l'héritage littéraire, notre devoir est le de rassembler, de l'étudier et, l'ayant assimilé de manière critique, de nos porter en avant.*<sup>21</sup>

Emerge assim uma característica definidora do paradigma do Realismo Socialista: a sua defesa da tradição artística contra a postura modernista contrária. A partir deste princípio, a definição formal do Realismo Socialista tenderá a estreitar-se com o decorrer do tempo: das épocas precedentes onde o escritor (ou artista) poderia eleger procedimentos, excluem-se as vanguardas. Daqui decorrerá a construção de uma genealogia para o Realismo Socialista na qual as vanguardas serão consideradas um hiato a ignorar, precisamente devido ao facto de serem já sintomáticas da decadência da sociedade burguesa. Mas se atendermos apenas ao que é explicitado neste discurso, a definição inicial do Realismo Socialista permanece ampla, abrangente e até mesmo vaga.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Refira-se a título de exemplo a resolução do Comité Central do Partido Comunista Russo (PCR) “Sobre os Proletkults”, de 1 de Dezembro de 1920, e a resolução do Comité Central do PCR “Sobre a política do Partido na área da literatura”, de 18 de Junho de 1925. Na resolução de 1920, os gostos do futurismo — designação contemporânea generalista para os movimentos de vanguarda — eram apelidados de “absurdos” e “perversos”: “Under the guise of ‘proletarian culture’ the workers were offered bourgeois views in philosophy (Machism) and in the cultural field absurd, perverted tastes (Futurism) began to find favour.” “On the Proletkults (Letter from the Central Committee, R.C.P.”, 1 December 1920. Documento consultado em C. Vaughan James, *Soviet Socialist Realism: Origins and Theory*. London: Macmillan Press, 1973, p. 114.

Na resolução de 1925, já se sustentava a defesa do “antigo legado cultural” contra os ataques ao mesmo feitos por alguns membros mais radicais do movimento da literatura proletária: “Because it [the Party] sees in them [proletarian writers] the future intellectual leaders of Soviet literature, the Party must do everything it can to fight against this frivolous and careless attitude toward the old cultural legacy, as well as toward specialists of the artistic word [i.e. fellow travelers].” “Resolution of the Politburo of the TsK RKP(b) *On the Party policy in the sphere of literature*”, 18 June 1925. Documento consultado em Katerina Clark and Evgeny Dobrenko, with Andrei Artizov and Oleg Naumov, *Soviet Culture and Power. A History in Documents, 1917-1953*. New Haven & London: Yale University Press, 2007, p. 43

<sup>21</sup> Andrei Jdanov, “Discours au 1er Congrès des Écrivains Soviétiques”, p. 16

<sup>22</sup> Deve-se contudo ressaltar que, embora a oficialização da doutrina do Realismo Socialista venha unificar a estética soviética — e assim impossibilitar o florescimento de outras correntes estéticas —, não é ela que põe termo aos movimentos de vanguarda dos anos de 1910 e 1920. Como nos diz Brandon Taylor, “Abstraction and ‘individualism’ had both been highly questionable values since 1921 and 1922, and the turn by many artists away from ‘left’ artistic positions had taken place at or around

Na dicotomia entre forma e conteúdo sobre a qual Jdanov estrutura a definição de Realismo Socialista, o autor insiste uma vez mais no aspecto do conteúdo. Considerando que o estado da literatura soviética (super-estrutura) demonstra um atraso relativamente à economia (infra-estrutura), Jdanov sustenta ser necessário reforçar a educação ideológica dos escritores, para que estes, na sua posição de produtores culturais — e nessa medida, detentores da mais poderosa arma de formação ideológica —, possam realizar uma engenharia da alma das massas no prescrito espírito do socialismo:

*Notre littérature ne répond pas encore aux besoins de notre époque. Ses faiblesses reflètent le retard de la conscience sur l'économie, dont, il va sans dire, nos écrivains ne sont pas indépendents. C'est pourquoi un travail inlassable sur eux-mêmes et sur leur équipement idéologique dans l'esprit du socialisme est la condition indispensable sans laquelle les écrivains soviétiques ne pourrons rééduquer la conscience de leurs lecteurs et se faire ainsi les ingénieurs des âmes.*<sup>23</sup>

O Realismo Socialista é pois uma cultura para massas — e, poderíamos acrescentar, uma crítica e uma historiografia para massas —, tendo por isso de ser acessível a estas, pois apenas desse modo cumprirá a sua principal missão de ser o “reeducador de consciências” no país do socialismo.

O discurso de Jdanov termina com uma exortação que sintetiza boa parte do programa do Realismo Socialista:

*Faites des œuvres d'une maîtrise parfaite et d'un contenu idéologique et artistique élevé !*

*Soyez les organisateurs les plus actifs de la rééducation de la conscience des gens dans l'esprit du socialisme !*

*Soyez aux premiers rangs des combattants pour la société socialiste sans classes !*<sup>24</sup>

---

that time.” (Brandon Taylor, *Art and Literature under the Bolsheviks*. Vol.2: *Authority and Revolution 1924-1932*. London; Concord, Mass.: Pluto Press, 1991-1992, p. 160). Assim, os movimentos que, pelo cânone modernista, têm sido habitualmente categorizados de vanguarda e que subsistiram até à dissolução das organizações artísticas e literárias em 1932 — como o grupo Oktyabr, o grupo LEF e outros semelhantes —, eram todos apologistas de uma aliança com o poder político e de colocar a arte ao serviço da transformação ideológica do proletariado. A sua classificação como “modernista” deve-se à pesquisa formal que continuaram a empreender, mas não a qualquer defesa de autonomia ou independência em relação ao poder político. Como mais adiante veremos, o período que antecedeu a definição e instauração do Realismo Socialista recebe uma caracterização mais precisa não como um debate entre vanguarda independente *versus* conservadores subordinados ao poder político, mas antes como um debate em torno de uma identidade cultural especificamente soviética — o que então se denominava de “cultura proletária”. A tentativa da sua definição foi o que ocupou os debates da década de 1920, como veremos.

<sup>23</sup> Andrei Jdanov, “Discours au 1er Congrès des Écrivains Soviétiques”, p. 16

<sup>24</sup> Andrei Jdanov, “Discours au 1er Congrès des Écrivains Soviétiques”, p. 17

Nestas exortações encontramos sintetizados três pontos essenciais do Realismo Socialista: 1) diferenciação entre forma e conteúdo, sendo dada maior relevância e especificação ao segundo elemento; 2) missão da cultura e dos produtores culturais como uma engenharia ideológica das massas, perspectivando-se deste modo a cultura como subsidiária e instrumental da esfera política; 3) a cultura como a vanguarda do combate ideológico definido pela esfera política.

Um outro discurso fundamental na definição do Realismo Socialista foi aquele proferido por Gorky, na mesma ocasião do I Congresso de Escritores Soviéticos de 1934. Menos normativo e pragmático do que o de Jdanov, conheceu por isso uma fortuna diversa: as suas especulações literário-filosóficas, a sua estrutura menos demarcada e a sua vasta dimensão tornaram-no menos apto a funcionar como um “receituário” de base para a prática artística. Todavia, são esses mesmos atributos que nos permitem uma compreensão mais ampla das motivações da nova doutrina do Realismo Socialista. Dele ressaltaremos apenas alguns aspectos que nos parecem essenciais.

Tal como no discurso de Jdanov, também Gorky define a cultura socialista em contraponto com a cultura do capitalismo. Como parte da super-estrutura, a cultura burguesa servia apenas para “expandir e consolidar o poder da burguesia sobre o mundo”, daí o seu carácter intrinsecamente elitista:

*The culture of capitalism is nothing but a system of methods aimed at the physical and moral expansion and consolidation of the power of the bourgeoisie over the world, over men, over the treasures of the earth and the powers of nature. The meaning of the process of cultural development was never understood by the bourgeoisie as the need for the development of the whole mass of humanity.*<sup>25</sup>

Reflectindo os valores da sociedade em que se inseria, o herói literário burguês, enfatiza Gorky, surge frequentemente caracterizado como um ladrão, um detective ou um assassino, como um “homem supérfluo”, ou, quanto muito, como um pequeno herói individual, cuja ausência de uma motivação colectiva inibe a tomada

---

<sup>25</sup> Maxim Gorky, “Soviet Literature”, *Problems of Soviet Literature. Reports and Speeches at the First Soviet Writers’ Congress*. Moscow and Leningrad: Co-Operative Publishing Society of Foreign Workers in the U.S.S.R., 1935, pp. 32-33



de consciência de classe por parte dos leitores.<sup>26</sup> Os valores da literatura ocidental mais evidentes, sustenta Gorky, são pois a liberdade e o individualismo, decorrentes da teoria de autonomia da arte em que se funda:

*What has brought the literature of Europe to the state of creative impotence which it has revealed in the twentieth century? The liberty of art, the freedom of creative thought have been upheld with passionate redundancy; all sorts of arguments have been produced to show that literature can exist and develop without reference to classes, that it is not dependent on social politics. This was bad policy, for it imperceptibly impelled many men of letters to constrict their observations of real life within narrow bounds, to abstain from a broad and many-sided study of life, to shut themselves up "in the solitude of their soul," to confine themselves to a fruitless form of "self-cognition" by way of introspection and arbitrary thought, altogether detached from life. It has turned out, however, that people cannot be grasped apart from real life, which is steeped in politics through and through. It has turned out that man, no matter what crotchety ideas he may fabricate in regard to himself, still remains a social unit, and not a cosmic one, like the planets. And moreover it has turned out that individualism, which turns into egocentrism, breeds "superfluous people".<sup>27</sup>*

O individualismo característico da literatura ocidental é, para Gorky, um sintoma evidente do desespero que permeia a sociedade capitalista, não podendo por isso deixar de condenar a sua concepção da arte pela arte:

*Dostoyevsky in the figure of his hero has shown the depths of whining despair that are reached by the individualist from among the young men of the nineteenth and twentieth centuries who are cut off from real life. This type of hero combines within himself the most characteristic traits of Friedrich Nietzsche and of the Marquis Des Esseintes, the hero of Huysmans' *Against the Grain*, Le Disciple of Paul Bourget, and Boris Savinkov, who made himself the hero of his own composition, Oscar Wilde and Artsybashev's "Sanine" and many another social degenerate created by the anarchic influence of inhuman conditions in the capitalist state.<sup>28</sup>*

*In a state founded on the senseless and humiliating sufferings of the vast majority of the people, it is fitting that the creed of irresponsible self-will in word and action should be the guiding and vindicating principle. Such ideas as "man is a despot by nature," that he "likes to be a tormentor," that he is "passionately fond of suffering," and that he envisages the meaning of life and his happiness precisely in self-will, in unrestricted freedom of action, that only this self-will will bring him his "greatest advantage," and "let the whole world perish so long as I can drink my tea" — such are the ideas capitalism has inculcated and upheld through thick and thin.<sup>29</sup>*

---

<sup>26</sup> Maxim Gorky, "Soviet Literature", pp. 37-38 e p. 41

<sup>27</sup> Maxim Gorky, "Soviet Literature", pp. 40-41

<sup>28</sup> Maxim Gorky, "Soviet Literature", p. 45

<sup>29</sup> Maxim Gorky, "Soviet Literature", p. 46

Devemos ainda sublinhar a categorização que Gorky discerne na literatura ocidental, na qual é impossível não ver paralelismos com a categorização greenberguiana entre vanguarda e *kitsch*. Segundo Gorky, a literatura burguesa divide-se entre uma literatura de entretenimento e o “realismo crítico”. A “trivialidade” da primeira cumpre sensivelmente as mesmas funções que Greenberg atribuirá cinco anos depois à cultura de massas; a segunda, pelo seu potencial emancipatório das massas e pelo incitamento à reflexão que suscita, cumpre as funções da vanguarda. Deste modo, enquanto que Greenberg indexa a noção de vanguarda a uma prática artística baseada na autonomia da arte, Gorky indexa essa mesma noção a uma arte social e politicamente comprometida. Torna-se assim fácil compreender em que medida o Realismo Socialista se perspectivava a si próprio como a verdadeira vanguarda:

*Two groups of writers should be distinguished in the bourgeois literature of Europe. One group extolled and entertained its class, e.g., Trollope, Wilkie Collins, Braddon, Marryat, Jerome, Paul de Kock, Paul Féval, Octave Feuillet, Georges Ohnet, Georges Samarov, Julius Stinde, and hundreds of similar authors. All these are typical “good bourgeois” writers not possessing much talent, but dexterous and trivial, like their readers. The other group, numbering not more than a few dozen, consists of those great writers who created critical realism and revolutionary romanticism. They are all apostates, the “prodigal sons” of their class, aristocrats ruined by the bourgeoisie or scions of the petty bourgeoisie who tore themselves away from the suffocating atmosphere in which their class lived.<sup>30</sup>*

Será por oposição a esta cultura burguesa que se deverá definir a identidade da cultura soviética. Em primeiro lugar, esta caracteriza-se por ser uma cultura vocacionada para a educação de toda a humanidade (e não apenas de uma elite), aspecto do qual decorre o carácter eminentemente pedagógico do Realismo Socialista. A nova doutrina estética legitimar-se-ia, deste modo, como um mecanismo de aquisição de consciência de classe e de emancipação do jugo a que a cultura burguesa submetera a grande maioria da população:

*The object our country has set itself is to ensure the equal cultural education of all units, the equal acquaintance of all its members with the victories and achievements of labour, aspiring to convert the work of men into the art of controlling the forces of nature. We are more or less familiar with the process of the economic — and therefore political — stratification of people, with the process by which the labouring people’s right to the free development of their minds is usurped by others. (...) The criminal process of excluding, debarring millions of people from the work of understanding the world, initiated in antiquity and continuing down to our own*

---

<sup>30</sup> Maxim Gorky, “Soviet Literature”, p. 41

*day, has resulted in hundreds of millions of people, divided by ideas of race, nationality and religion, remaining in a state of the most profound ignorance, of appalling mental blindness, in the darkness of superstitions and prejudices of every kind. The Communist-Leninist Party, the workers' and peasants' government of the Union of Socialist Soviets (...) have made it the object of their daring, sage and indefatigable activity to free the working masses from the age-old yoke of an old and outworn history, of the capitalist development of culture, which today has glaringly exposed all its vices and its creative decrepitude. And it is from the height of this great aim that we honest writers of the Union of Soviets must examine, appraise and organize our work.*<sup>31</sup>

Após estas considerações gerais, Gorky discorre sobre alguns elementos que considera fulcrais na elaboração da nova estética socialista. Um primeiro relaciona-se com o agenciamento do folclore (entendido pelo autor como “as composições não escritas do homem de trabalho”<sup>32</sup>) e dos mitos na criação dos novos heróis literários soviéticos, considerados um veículo privilegiado para a modelação do “novo homem” socialista. Gorky concede especial proeminência à função desempenhada pelo mito, o qual, no seu entender, funciona na arte como criador de uma nova realidade. Assim, uma arte impregnada de mitos adquiriria também o potencial de transformar a realidade — ambição em que o Realismo Socialista se faz claramente herdeiro das propostas das vanguardas.

*Myth is invention. To invent means to extract from the sum of a given reality its cardinal idea and embody it in imagery — that is how we get realism. But if to the idea extracted from the given reality we add — completing to the idea, by the logic of hypothesis — the desired, the possible, and thus supplemented the image, we obtain the romanticism which is at the basis of myth and is highly beneficial in that it tends to provoke a revolutionary attitude to reality, an attitude that changes the world in a practical way.*<sup>33</sup>

Podemos assim compreender o papel que o mito desempenha no Realismo Socialista e em que medida este é entendido como portador de um potencial vanguardista de transformação da realidade. Segundo esta concepção, o Realismo Socialista consistiria na junção do realismo (descrição objectiva da realidade) com o “desejável” ou “possível” (o que Jdanov denomina de “romantismo revolucionário”), soma que provocaria a criação revolucionária de uma nova realidade: de um novo homem, de uma nova sociedade e, potencialmente, de um novo mundo.

---

<sup>31</sup> Maxim Gorky, “Soviet Literature”, pp. 52-53

<sup>32</sup> Maxim Gorky, “Soviet Literature”, p. 35

<sup>33</sup> Maxim Gorky, “Soviet Literature”, p. 44

O novo homem soviético, que o Realismo Socialista formaria, seria o cidadão útil, em demarcado contraste com o “homem supérfluo” da literatura burguesa ou com o parasita que ainda podia persistir na sociedade soviética. A definição do novo homem estruturar-se-ia em torno do valor do trabalho, considerado a força motriz essencial à utopia da modernização do país. Neste sentido, Gorky chega mesmo a propor que o trabalho (ou o trabalhador) seja eleito como “o principal herói” das obras literárias. A criação de um novo cidadão é assim indissociável do seu papel de trabalhador, contribuinte para a causa comum de modernização da Rússia e para a edificação de uma sociedade de massas igualitária. Neste sentido, o Realismo Socialista surge concebido como uma “fábrica” de “novos homens”, aqueles necessários à criação de um novo mundo:

*As the principal hero of our books we should choose labour, i.e., a person, organized by the process of labour, who in our country is armed with the full might of modern technique, a person who, in his turn, so organizes labour that it becomes easier and more productive, raising it to the level of an art.*<sup>34</sup>

*In our Union of Socialist Soviets, there should not, there can not be superfluous people. Every citizen enjoys wide freedom for the development of his abilities, talents and faculties. One thing only is demanded of personality: Be honest in your attitude to the heroic work of creating a classless society.*<sup>35</sup>

*We are living in an epoch of deep-rooted changes in the old ways of life, in an epoch of man's awakening to a sense of his own dignity, when he has come to realize himself as a force which is actually changing the world.*<sup>36</sup>

A cultura soviética é apresentada como regulada e, por sua vez, como reguladora, por uma moral socialista, cabendo-lhe a tarefa de inculcar nos cidadãos a responsabilidade colectiva pelo destino do país e do mundo. Não surpreende assim que esta ficasse subordinada à direcção do Partido:

*In the Union of Socialist Soviets the workers' and peasants' government has called upon the whole mass of the population to help build a new culture — and it follows from this that the responsibility for mistakes, for hitches, for spoilage, for every display of middle-class meanness, for perfidy, duplicity and unscrupulousness lies on each and all of us. That means our criticism must really be self-criticism; it means that we must devise a system of socialist morality as a regulating factor in our work and relationships.*<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> Maxim Gorky, “Soviet Literature”, p. 54

<sup>35</sup> Maxim Gorky, “Soviet Literature”, p. 55

<sup>36</sup> Maxim Gorky, “Soviet Literature”, p. 56

<sup>37</sup> Maxim Gorky, “Soviet Literature”, p. 56

Será essa mesma moral socialista que deverá presidir à elaboração dos critérios que ajudarão a formular a nova cultura socialista, funcionando como uma “ideia crítico-filosófica” unificada e orientadora. Ainda que não especifique detalhadamente em que deverão consistir tais critérios, Gorky aponta para a necessidade de “julgar temas, personagens e as relações entre as pessoas” com base na observação da vida real:

*Without possessing or elaborating a single guiding critico-philosophical idea, employing one and the same quotations from Marx, Engels and Lenin, the critics hardly ever judge themes, characters and relations between people by facts which are obtained from a direct observation of the rushing current of life.*<sup>38</sup>

Deste modo, embora afirme a necessidade de dominar as técnicas literárias herdadas da cultura burguesa (numa clara menção à mestria formal da arte literária), também Gorky enfatiza os conteúdos do Realismo Socialista como essenciais na sua definição e diferença perante o seu antagonista. De suma importância é, contudo, o facto de Gorky definir o Realismo Socialista como um método, permanecendo nesse sentido, e neste momento inaugural da sua formulação, como uma estética aberta, orientadora mas não prescritiva (aspecto do qual decorre o carácter vago e igualmente pouco normativo do seu discurso):

*Of all the borrowed ideas which our critics use, they have, apparently, quite forgotten that most valuable idea expressed by Engels: “Our teaching is not dogma; it is a guide to action.” Criticism is not sufficiently vital, flexible and alive, and finally the critic cannot teach the author to write simply, vividly, economically, and, which is still worse, either perfunctorily or with excessive fervour (...).*<sup>39</sup>

Percebemos assim que, para Gorky, o Realismo Socialista é, em primeiro lugar, “um guia para a acção” e não um dogma, um método crítico antes de ser uma prescrição estética. Neste sistema, o crítico (literário, artístico) desempenha um papel proeminente: não é apenas o comentador que *a posteriori* explica as obras produzidas pelos escritores e artistas (que assim seriam detentores de uma qualquer “verdade” ou “liberdade” artística), mas antes o orientador da sua prática, detentor de uma desejável omnisciência sobre a moral socialista com a qual deveria guiar os produtores artísticos.

---

<sup>38</sup> Maxim Gorky, “Soviet Literature”, p. 61

<sup>39</sup> Maxim Gorky, “Soviet Literature”, p. 61

Em suma, para Gorky o Realismo Socialista consistiria na assimilação crítica do realismo oitocentista — de onde colheria as técnicas de descrição e crítica da realidade — com um “romantismo revolucionário”, para usar a expressão de Jdanov — através do qual projectaria os desejos de futuro —, resultando da adição das partes a criação de uma nova realidade, protagonizada por heróis socialistas e estruturada em torno do novo mito do trabalho.

*Without in any way denying the broad, immense work of critical realism, and while highly appreciating its formal achievements in the art of word painting, we should understand that this realism is necessary to us only for throwing light on the survivals of the past, for fighting them, and extirpating them.*

*But this form of realism did not and cannot serve to educate socialist individuality, for in criticizing everything, it asserted nothing, or else, at the worst, reverted to an assertion of what it had itself repudiated.*

*Socialist individuality, as exemplified by our heroes of labour, who represent the flower of the working class, can develop only under conditions of collective labour, which has set itself the supreme and wise aim of liberating the workers of the whole world from the man-deforming power of capitalism.<sup>40</sup>*

O Realismo Socialista seria assim, mais do que uma estética, um mecanismo de modelação da realidade, de uma utopia socialista tecida de criatividade, exponenciação das capacidades humanas, conquista da modernização, alegria, igualdade e comunhão:

*Life, as asserted by socialist realism, is deeds, creativeness, the aim of which is the uninterrupted development of priceless individual faculties of man, with a view to his victory over the forces of nature, for the sake of his health and longevity, for the supreme joy of living on an earth which, in conformity with the steady growth of his requirements, he wishes to mould throughout into a beautiful dwelling place for mankind, united into a single family.<sup>41</sup>*

Após a análise destes textos fundacionais do Realismo Socialista, estamos aptos a estabelecer algumas diferenças fundamentais entre o paradigma

---

<sup>40</sup> Maxim Gorky, “Soviet Literature”, p. 65. Mais adiante, Gorky reforça esta ideia: “The proletarian state must educate thousands of first-class “craftsmen of culture”, “engineers of soul”. This is necessary in order to restore to the whole mass of the working people the right to develop their intelligence, talents and faculties — a right of which they have been deprived everywhere else in the world. This aim, which is a fully practicable one, imposes on us writers the need of strict responsibility for our work and our social behaviour. This places us not only in the position, traditional to realist literature, of “judges of the world and men”, “critics of life”, but gives us the right to participate directly in the construction of a new life, in the process of “changing the world.”” Maxim Gorky, “Soviet Literature”, p. 67

<sup>41</sup> Maxim Gorky, “Soviet Literature”, pp. 65-66

historiográfico modernista e o paradigma historiográfico do Realismo Socialista, as quais podem ser esquematicamente apresentadas do seguinte modo:

<b>Paradigma historiográfico modernista</b>	<b>Paradigma historiográfico do Realismo Socialista</b>
1. Teoria da arte em que se funda: teoria da autonomia da arte	1. Teoria da arte em que se funda: teoria da arte social e historicamente condicionada; arte como parte integrante do todo social e hierarquicamente subordinada à esfera política
2. Evolução histórica da arte analisada a partir de factores endógenos à mesma (evolução baseada na pesquisa formal)	2. Evolução histórica da arte analisada a partir do princípio marxista segundo o qual a infra-estrutura condiciona a super-estrutura, logo a partir de factores exógenos à arte; a arte como reflexo (ou condicionada) da sua conjuntura histórica
3. Crítica da arte baseada em critérios formalistas (formalismo); valorização da forma e do que se apresenta como novo na experimentação formal; “a forma é o conteúdo”	3. Crítica da arte baseada na importância primordial do conteúdo; “a forma deve servir o mais claramente possível o conteúdo”
4. Crítica e historiografia que reivindica a sua independência do âmbito político e ideológico (o mesmo não acontece necessariamente com os produtores culturais)	4. Crítica, historiografia e produção artística que se reivindica como “tendenciosa”, i.e., como politicamente comprometida
5. Paradigma historiográfico inicialmente formulado para enquadrar a “anomalia” que as vanguardas representavam para os anteriores modelos historiográficos baseados na <i>mimesis</i>	5. Paradigma historiográfico inicialmente formulado para unificar uma imagem cultural da “identidade soviética” (soviético/proletário vs. burguês)
6. Ferramentas conceptuais: refúgio na “forma”, nas “derivações estilísticas” (Barr) e na “especialização das artes na especificidade do seu meio” (Greenberg) devido a: 1º) como lógica interna discernida na evolução da produção artística desde o Impressionismo (Barr); 2º) como estratégia de sobrevivência cultural na conjuntura de ascensão dos totalitarismos nos anos 20 e 30 (Barr e Greenberg) e como saída teórica para o debate cultural fortemente politizado sobre “arte proletária” dos anos 30 (Greenberg); 3º) como afirmação de uma identidade cultural rival na Guerra Fria	6. Ferramentas conceptuais: refúgio no “conteúdo” devido a: 1º) elo mais evidente da relação infra-estrutura – super-estrutura; 2º) pragmatismo político sobre a necessidade de doutrinação das massas e de consequente legitimação do regime político; 3º) como contra-ponto à arte burguesa: perspectiva as vanguardas como alienadas dos temas da contemporaneidade (precisamente por não lhe discernir um conteúdo evidente) e empregando uma linguagem apenas acessível a uma elite de iniciados, e não às massas; 4º) como afirmação de uma identidade cultural rival na Guerra Fria
7. Genealogia histórica recriada com o novo paradigma: a) geral: visão da História da Arte como uma sucessão de movimentos artísticos coerentes do ponto de vista formal; b)	7. Genealogia histórica recriada com o novo paradigma: a) geral: selecção da arte “progressista” de cada época, ou seja, aquela que se compromete com a classe ascendente

genealogia específica do Modernismo: arco histórico que abrange a arte desde que esta começa a investir na pesquisa da forma: Impressionismo – Vanguardas históricas – Abstracionismo (e, posteriormente) – Expressionismo Abstracto – “Post Painterly Abstraction”

na luta de classes presente em cada momento histórico (“o que de melhor se fez em cada época”); b) genealogia específica do Realismo Socialista: arco histórico que abrange a arte que revela preocupações sociais: Realismo do século XIX (arte ocidental) – Grupo dos Itinerantes (arte russa) – rejeição das Vanguardas históricas (porque vistas como socialmente alienadas e sintomáticas da decadência burguesa) – Realismo Socialista

**8. Relação com a vanguarda:** centro nevralgico para cuja explicação histórica se constrói o novo paradigma. O paradigma historiográfico adere à ideologia da vanguarda e transforma-a na sua teleologia histórica: “tradição do novo” como lógica inevitável de evolução; valorização do que se propõe constantemente como novo na experimentação formal.

**8. Relação com a vanguarda:** não lhe discerne nenhum comprometimento social evidente, pelo que a condena; criticada pelo poder bolchevique porque não é pragmática relativamente ao momento russo contemporâneo (ineficaz para doutrinar as massas russas analfabetas); não admite que as vanguardas artísticas se sobreponham ao Partido na definição da nova identidade soviética; considera os seus gostos “pervertidos e absurdos” (Resolução “Sobre os Proletkults”, 1.12.1920); sintoma da decadência da sociedade burguesa e da sua alienação; condenação da “tradição do novo” (Lenine); continuidade desde o realismo do século XIX, brevemente interrompida com a agudização da crise da sociedade burguesa que as vanguardas reflectem.

**9. Relação com a tradição:** paradigma historiográfico adere à lógica da vanguarda de destruição contínua da tradição, na medida em que valoriza apenas o que se apresenta como novo relativamente às tradições precedentes

**9. Relação com a tradição:** reclama-se o único guardião da tradição (em contraste com a sua delapidação pela burguesia, i.e., pelas vanguardas artísticas); assimilação crítica e prossecução da tradição

**10. Missão atribuída à arte:** fruição estética; especulação estético-cognitiva

**10. Missão atribuída à arte:** modelação das mentalidades, do novo homem soviético e antevisão da sociedade comunista

**11. Forma do Modernismo:** pesquisa contínua sobre a forma em direcção à sua especialização no seu campo específico (abstracção)

**11. Forma do Realismo Socialista:** preservação da tradição e sua recriação para fins socialistas (figuração)

Perante o confronto entre as teorias, normas, métodos e ferramentas conceptuais destes dois paradigmas historiográficos, compreendemos porque é que, como nos diz Thomas Kuhn, dois paradigmas concorrentes são incompatíveis entre si e a razão pela qual os debates em que se envolvem ficam inevitavelmente



comprometidos pela mútua exclusão da sua lógica argumentativa, levando assim a discussão a ficar retida numa defesa circular das premissas de cada campo. Cada paradigma possui “critérios que determinam a legitimidade quer dos problemas, quer das soluções propostas”, os quais, conseqüentemente, deslegitimam os problemas e as soluções apresentadas pelo paradigma concorrente.<sup>42</sup> A este respeito, vale a pena citarmos Thomas Kuhn com alguma extensão:

*Tal como acontece com a escolha entre instituições políticas inconciliáveis, também a escolha entre paradigmas rivais é uma escolha entre dois modos de vida comunitária incompatíveis. A escolha, tendo esse carácter, não é, nem pode ser, determinada somente pelos procedimentos avaliativos típicos da ciência normal, pois estes em parte dependem de um paradigma particular que está nesse momento posto em causa. Quando os paradigmas entram, como tem de ser, no debate sobre a escolha de paradigma, o seu papel é por força circular. Cada grupo usa o seu próprio paradigma para argumentar em defesa desse mesmo paradigma.*

*A circularidade resultante não afecta, é claro, a validade do argumento ou mesmo a sua eficácia. O homem que toma como premissa um paradigma quando argumenta em sua defesa, pode, não obstante, fornecer uma exposição clara do que será a prática científica àqueles que adoptam a nova visão da natureza. Essa exposição pode ser extremamente persuasiva, e, por vezes, até irresistivelmente persuasiva. Todavia, seja qual for a sua força, o estatuto do argumento circular aferra-o ao plano da mera persuasão. Para aqueles que se recusam a entrar no círculo, não pode ser lógica ou probabilisticamente convincente. As premissas e valores partilhados pelos dois partidos que se envolvem num debate sobre paradigmas não são suficientemente convincentes para que isso seja possível. Tal como nas revoluções políticas, também na escolha de um paradigma não há um critério acima do assentimento de cada comunidade interessada.*<sup>43</sup>

Deste modo, a eleição de um paradigma depende em última análise de critérios que são exterior ao seu campo disciplinar:

*(...) a escolha entre paradigmas rivais levanta regularmente questões que não podem ser resolvidas por critérios da ciência normal. Na medida (tão significativa quanto incompleta) em que duas escolas científicas discordam sobre o que é um problema e o que é uma solução, elas conversarão inevitavelmente entre si ao debaterem os méritos relativos dos seus respectivos paradigmas. Nos argumentos parcialmente circulares que daí resultam regularmente, cada paradigma será apresentado como satisfazendo mais ou menos os critérios que dita a si mesmo e como não cumprindo alguns dos que são impostos pelo seu oponente. Há também outras razões que justificam a incompletude do contacto lógico que caracteriza sistematicamente os debates entre paradigmas. Por exemplo, uma vez que nenhum paradigma resolve jamais todos os problemas que define e uma vez que nunca dois paradigmas deixam por resolver os mesmos problemas, os debates entre paradigmas envolvem sempre a questão: **que problemas é mais importante resolver?** À semelhança da oposição entre padrões rivais, esta questão de valores só*

---

<sup>42</sup> Thomas S. Kuhn, *A Estrutura das Revoluções Científicas*, p. 154

<sup>43</sup> Thomas S. Kuhn, *A Estrutura das Revoluções Científicas*, pp. 135-136

*pode obter resposta por intermédio de critérios que estão totalmente fora da ciência normal, e é esse recurso a critérios externos que fazem os debates entre paradigmas mais obviamente revolucionários.*<sup>44</sup>

Assim, a questão fundamental no debate entre o paradigma historiográfico modernista e o paradigma historiográfico do Realismo Socialista radica no problema que cada um priorizava como mais importante para resolver, e essa eleição dependia de valores decorrentes da conjuntura histórica mais vasta que enquadrava a elaboração de cada paradigma.

Para o paradigma historiográfico modernista, o problema priorizado era o da forma (entendendo-se forma e conteúdo como uma unidade, na medida em que se considerava que a forma era o próprio conteúdo da obra), ou seja, era o problema da continuidade da experimentação formal da arte, livre de constrangimentos sociais, políticos e ideológicos e decorrente apenas de uma lógica interna de evolução artística característica do Modernismo. Essa priorização decorria da valorização da emancipação e liberdade da criação artística de qualquer tutela ou constrangimento político ou ideológico. Por isso propunha um paradigma assente numa teoria da autonomia da arte e que elegia os critérios formais como os adequados para analisar a produção e a evolução artística.

Ao invés, o paradigma historiográfico do Realismo Socialista elegia o problema da modelação das mentalidades através da arte como prioritário (ou o da participação da cultura na “luta de classes”), logo o conteúdo e o valor didáctico das obras eram assumidos como essenciais. Essa eleição decorria da integração e subordinação da cultura a um projecto político mais vasto, do qual era parte constituinte e coadjuvante. Assim, defendia uma teoria da arte social e historicamente condicionada (a arte, como parte da super-estrutura, era um produto ideológico da classe dirigente) e adoptava critérios principalmente políticos para analisar a produção artística, devendo a forma veicular os conteúdos das obras da forma mais clara e acessível possível.

Do confronto explicitado neste quadro, observamos como os paradigmas historiográficos em análise se construíram numa oposição simétrica mas antagónica. Desde o início da sua formulação, cada paradigma se estruturou a partir de teorias,

---

<sup>44</sup> Thomas S. Kuhn, *A Estrutura das Revoluções Científicas*, pp. 154-155

conceitos, métodos, motivações e objectivos diametralmente opostos, revelando assim a imprescindibilidade do seu “outro” para a sua construção. A sincronia da emergência do paradigma modernista e do paradigma do Realismo Socialista — ambos formulados na década de 1930 — e a relação de oposição simétrica que estabelecem entre si sugerem assim a imagem de uma construção num jogo de espelhos antonímicos: cada paradigma necessitou do seu “outro” para definir a sua identidade, ainda que essa relação se tenha traduzido na elaboração de teorias, conceitos e métodos que se apresentavam como o “antónimo” dos do seu rival — ou seja, numa diferença radical porque totalmente antagónica.

Como afirmámos no início deste capítulo, a leitura que se realiza da evolução da situação política e artística na Rússia até à data da formulação do Realismo Socialista em 1934 confere perspectivas diferenciadas sobre o significado dos discursos de Jdanov e Gorky. A interpretação consensual da historiografia modernista ocidental tem sido, como vimos, perspectivar a instauração do Realismo Socialista como um fim abrupto das pesquisas das vanguardas artísticas russas, imposto sobre o meio cultural a partir de directrizes emitidas pela cúpula do Partido — em suma, como o fim da liberdade de criação artística.<sup>45</sup> Esta leitura pressupõe assim que, até à data de 1934 — ou até 1932, data de emissão do decreto que põe termo às organizações artísticas e literárias independentes, agrupando-as numa união profissional única —, os grupos artísticos e literários desenvolviam as suas actividades num clima de relativa liberdade ou, pelo menos, de tolerância.

A interpretação da formulação do Realismo Socialista que propomos decorrerá de uma dupla analepse na nossa narrativa: retrocederemos de 1934 a 1932, por um lado, e de 1932 a 1928, por outro. Deste modo, consideraremos a definição do Realismo Socialista como o ponto de chegada de uma pesquisa em torno do seu significado que se encetou a partir do decreto “Sobre a Reforma das Organizações Artísticas e Literárias”, de Abril de 1932, e, por outro lado, analisaremos este decreto como o ponto de chegada e como a resolução final do período da Revolução Cultural, que decorreu entre 1928 e 1932.

---

<sup>45</sup> Esta tem sido a interpretação comum desde o catálogo da exposição *Cubism and Abstract Art*, realizada no MoMA em 1936 e, mais concretamente, a partir da obra de Camilla Gray, *The Great Experiment: Russian art 1863-1922*. London: Thames & Hudson, 1962

Segundo vários autores, a definição do Realismo Socialista apresentada ao Primeiro Congresso de Escritores Soviéticos em 1934 tinha vindo a ser pesquisada e elaborada nos dois anos precedentes, ou seja, desde a emissão do decreto de 1932 que criava o novo enquadramento institucional da cultura soviética. A designação de “Realismo Socialista” terá sido cunhada em 1932, ainda que as circunstâncias da sua emergência não sejam consensuais.<sup>46</sup> A primeira vez, contudo, em que a expressão surgiu publicamente foi na edição da *LiteraturnayaGazeta* de 25 de Maio de 1932.<sup>47</sup>

Segundo Matthew Cullerne Bown, a designação de “Realismo Socialista” só adquiriu, todavia, um estatuto definitivo em finais de Outubro de 1932, altura em que os seus princípios começaram a ser desenvolvidos, primeiro num encontro em casa de Gorky — entre Estaline e alguns escritores soviéticos (26 de Outubro) — e, dias depois, num encontro do Comité Organizador da União de Escritores Soviéticos, onde o tema foi longamente debatido (29 de Outubro).<sup>48</sup>

Mais importante do que apurar a veracidade da muitas vezes referida autoria de Estaline na designação do Realismo Socialista, parece ser reconhecer que a atribuição desta autoria, seja ela verdadeira ou falsa, atesta que o “Realismo Socialista” tinha adquirido um significado categórico”. Ainda segundo Cullerne Bown, a

---

<sup>46</sup> Katerina Clark e Evgeny Dobrenko, com base nas memórias de Ivan Mikhailovich Gronskey (à época, braço-direito de Estaline na área da Literatura, jornalista do Partido, editor da *Izvestia*, responsável do Comité Organizacional da União de Escritores e da facção do Partido na mesma), atribuem o termo a Estaline, o qual teria inventado a designação numa de uma série de reuniões de uma comissão do Politburo (constituída por Estaline, Kaganovich, Postyshev, Stetsky e Gronskey e destinada a responder a petições enviadas por membros da RAPP depois da sua dissolução com a decisão do Comité Central de 23 de Abril), que se reuniu entre Abril e Maio de 1932. A este respeito ver Katerina Clark e Evgeny Dobrenko, *Soviet Culture and Power. A History in Documents, 1917-1953* (ed. by Katerina Clark, Evgeny Dobrenko, Andrei Artizov, Oleg Naumov), pp. 162-165.

Segundo Matthew Cullerne Bown, o termo teria sido cunhado após várias discussões ao mais alto nível político, ocorridas depois da resolução do Comité Central de 23 de Abril de 1932, mas considera que, embora os relatos atribuam a autoria da designação a Estaline, o conteúdo das mesmas discussões não é claro. Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*. New Haven and London: Yale University Press, 1998, p. 140

Régine Robin sustenta também que a designação de Realismo Socialista teria emergido nos encontros da mencionada comissão do Politburo, mais precisamente em Maio de 1932; porém não atribui o termo a Estaline, o qual, segundo a autora, teria defendido a designação de “realismo comunista”. Régine Robin, *Le Réalisme Socialiste. Une esthétique impossible*. Paris: Payot, 1986, p. 67

<sup>47</sup> Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, p. 140. Régine Robin fornece os mesmos dados à excepção da data, que indica como sendo de 23 de Maio. Régine Robin, *Le Réalisme Socialiste. Une esthétique impossible*, pp. 67-68

<sup>48</sup> Segundo Cullerne Bown, “a primeira bibliografia do realismo socialista, editada em 1934, demonstra um aumento abrupto no número de artigos sobre a temática depois deste encontro, oscilando entre 0 e 4 em cada mês entre Maio e Novembro de 1932 para 11 em Dezembro, 18 em Janeiro de 1933 e atingindo 31 no mês de Dezembro de 1933.” Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, p. 140

atribuição desta autoria só começou a ocorrer em meados de 1933 e só a partir de 1934 é que esta ideia começou a ser repetida com frequência.<sup>49</sup> Todavia, após a denúncia do estalinismo por Krushchev, no XX Congresso do Partido em 1956, as referências públicas a Estaline começaram a ser retiradas dos discursos e das publicações, afirmando-se a partir de então que o Realismo Socialista era um desenvolvimento da própria literatura soviética.<sup>50</sup>

Podemos assim sustentar que à unificação institucional do meio cultural — concretizada com o decreto de 1932 — se seguiu uma tentativa de unificação da política cultural, consumada com a definição oficial do Realismo Socialista em 1934. É assim possível ver estas duas medidas como duas etapas de um mesmo processo unificador. Mas a compreensão dessa decisão de unificação leva-nos a retroceder ao período que antecede o decreto de 1932, ou seja, ao período da Revolução Cultural, que decorreu entre 1928 e 1932.

Sheilla Fitzpatrick foi uma das primeiras académicas da área de Estudos Soviéticos a estudar este período a partir de uma abordagem sociológica, renovando assim uma área de estudos até então maioritariamente dominada por uma abordagem política, a qual se baseava predominantemente no conceito de totalitarismo. A Revolução Cultural abrangeu todas as áreas da sociedade soviética e foi um fenómeno de motivações múltiplas. Em termos de periodização, corresponde ao fim da NEP e designa o período que se lhe seguiu. O seu início deu-se após a liquidação da “oposição de esquerda” dentro do Partido (Trotsky, Zinoviev e Kamenev), em 1927, e foi contemporâneo com a aprovação do Primeiro Plano Quinquenal (1928-1932), a nova política económica promotora de uma rápida industrialização e da colectivização da agricultura. Contra este novo rumo político assumido pela liderança erguia-se a “oposição de direita”, liderada por Bukarine, a qual defendia uma linha mais moderada e gradualista.

A designação de “Revolução Cultural” deriva sobretudo de uma alteração da política de relacionamento do poder com a *intelligentsia* seguida até então pela liderança do Partido. Esta mudança consistiu no abandono de uma linha mais moderada e na adopção de uma linha mais dura ou radical, o que tem sido designado

---

<sup>49</sup> Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, p. 140

<sup>50</sup> Katerina Clark e Evgeny Dobrenko, *Soviet Culture and Power. A History in Documents, 1917-1953*. (ed. by Katerina Clark, Evgeny Dobrenko, Andrei Artizov, Oleg Naumov), p. 162

por uma “viragem à esquerda”, quer no abandono das políticas económicas conciliatórias da iniciativa privada e da iniciativa estatal da NEP, quer no abandono das políticas culturais moderadas e tolerantes seguidas até então pelo Narkompros de Lunacharsky.

Até 1928, a linha oficial do Partido e do governo tinha sido a linha moderada. Lenine sempre insistira na necessidade de colaboração dos “especialistas burgueses” para a sobrevivência do regime soviético, pois afirmava que os comunistas não tinham as competências técnicas necessárias para gerir o Estado e a economia, não lhes restando outra alternativa senão “usar” a antiga *intelligentsia*.<sup>51</sup> O valor da cultura herdada e das competências técnicas era valorizado, e aqueles que possuíam essas capacidades deviam ser encorajados a trabalhar para o Estado soviético e recompensados pela sua colaboração, ainda que a sua lealdade ao regime fosse mantida sob vigilância. A presunção comunista (*komchvanstvo*) e a admoestação de especialistas (*spetseedstvo*) eram repudiadas. Acreditava-se que, com o decurso do tempo, o Estado soviético desenvolveria a sua própria *intelligentsia*, mas até lá era imperioso trabalhar com a antiga elite.<sup>52</sup>

No que respeita à cultura durante a década de 1920, o Partido albergava uma grande variedade de opiniões sobre valores e políticas culturais, mas que se podem sistematizar em duas grandes tendências: os velhos bolcheviques, como Lunacharsky, que defendiam uma linha moderada, eclética e conciliatória, e cujos valores tinham muito em comum com os da antiga elite russa não-bolchevique; e os jovens bolcheviques, tais como os membros da RAPP (Associação Russa de Escritores Proletários) e de outras organizações culturais comunistas militantes (entre as quais vanguardas de “esquerda”, como a LEF de Maiakovsky), que defendiam a politização da cultura e o estabelecimento de uma hegemonia comunista e proletária nos vários ramos do ensino e da arte. Foi, contudo, a linha moderada que dominou os anos de 1920. Como nos diz Sheila Fitzpatrick, foram “os valores “eternos” do *mainstream* não-vanguardista — preservacionista, humanista, apolítico, mais ou menos pluralista

---

<sup>51</sup> Sheila Fitzpatrick, *The Cultural Front. Power and Culture in Revolutionary Russia*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1992, p. 6

<sup>52</sup> Sheila Fitzpatrick, *The Cultural Front*, pp. 91-92

— que foram aceites como os valores da *intelligentsia*. Entre estes valores, a liberdade intelectual e artística e a autonomia profissional eram os principais.”<sup>53</sup>

Esta colaboração com a *intelligentsia* não significava, contudo, como é comumente assumido pela historiografia ocidental, que a NEP fosse um período liberal. Como afirma Sheila Fitzpatrick:

*The soft line was not liberal. It operated within a framework of ideological control through censorship, security police, state monopoly of the press, and restriction of private publishing. There was room for difference of opinion among Communists on the proper scope of activity of these institutions; and their conduct could be criticized by Communists. But this license was not extended to the non-Communist intelligentsia, since that was the group to be controlled. According to the conventions of the 1920s, members of the intelligentsia might petition for the redress of individual grievances, but in doing so they were appealing for favors and not invoking rights.*<sup>54</sup>

O marco temporal de alteração desta política de colaboração com a *intelligentsia* foi o julgamento dos engenheiros de minas da região de Shakhty, na Primavera de 1928, acusados e condenados por sabotagem e conspiração com os poderes estrangeiros. Este acontecimento colocou a lealdade de toda a *intelligentsia* sob suspeita. A partir de então, a nova linha oficial seria a linha dura da luta de classes contra a *intelligentsia* burguesa, a luta contra o “perigo da direita” no Partido e nas políticas culturais. Foi um reviver do clima da guerra civil de luta contra o inimigo de classe, transversal a todas as instituições da sociedade: uma nova política de admissões massivas às universidades de proletários e partidários foi instaurada no Outono de 1928; a imprensa partidária denunciou as escolas secundárias como centros burgueses de potencial contra-revolução juvenil; as autoridades locais tomaram estas críticas como uma indicação para empreenderem “purgas sociais”, tanto em

---

<sup>53</sup> Sheila Fitzpatrick, *The Cultural Front*, p. 4

<sup>54</sup> Sheila Fitzpatrick, *The Cultural Front*, p. 92. A mesma perspectiva têm Katerina Clark e Evgeny Dobrenko: “One of the most persistent myths of Soviet cultural history is the myth of the “liberal 1920s”, which declares NEP, with its relatively free trade and entrepreneurship, a golden age. The newly opened archives, however, allow us to say that NEP was an era of ideological clamping down, not liberalism, and the Politburo documents from this period allow us to consider this organ the country’s supreme censor. There is no doubt whatsoever that the main censorship decisions went through the Politburo, and that they were almost always (not counting complicated cases, such as that of M. Bulgakov, when the decisions were bound up with Stalin’s personal biases) extremely harsh.” Katerina Clark e Evgeny Dobrenko, *Soviet Culture and Power A History in Documents, 1917-1953*. (ed. by Katerina Clark, Evgeny Dobrenko, Andrei Artizov, Oleg Naumov), p. 88

estudantes como em professores<sup>55</sup>; e purgas similares ocorreram nos quadros técnicos e administrativos do aparelho estatal e da economia.

Na cultura, a Revolução Cultural significou uma intervenção activa do Partido para proteger o “interesse proletário”. Assim, nesse mesmo ano de 1928, o Narkompros foi acusado de moderação na sua forma de lidar com a *intelligentsia*, de falta de “vigilância comunista” e de falhar ao compreender o que era a “guerra de classes na frente cultural”. O argumento era que os desvios de “direita” no Partido tinham conduzido a uma burocratização no aparelho do governo e a uma retirada do verdadeiro comunismo para o liberalismo.<sup>56</sup> Lunacharsky, figura emblemática da linha moderada, acabará por ser afastado do seu cargo de Comissário para o Esclarecimento na direcção do Narkompros no ano seguinte, sinal inequívoco dessa mudança de política cultural.

O que esta viragem política significou concretamente na área cultural foi a ascensão e temporária hegemonia — há muito ambicionada e reivindicada — dos apoiantes dessa linha dura, ou seja, dos jovens escritores e artistas proletários. Fitzpatrick sustenta que nenhum membro da liderança do Partido defendia uma linha dura na cultura antes de 1928. O apoio a esta linha parece ter vindo das fileiras mais baixas do Partido, da Komsomol e de grupos comunistas vigilantes, como a RAPP.<sup>57</sup> Afirmar ainda que esta linha dura na cultura era “discriminatória e coerciva, ignorante e desdenhosa da tradição cultural herdada, entusiástica da “cultura proletária” e especialmente do domínio das instituições culturais proletárias, e relativamente indiferente às necessidades do Estado de serviços de técnicos especializados.”<sup>58</sup>

Tal como apontámos no capítulo anterior, os anos de 1920 na Rússia foram dominados pelo debate do que seria uma cultura especificamente “proletária”. O que estava em causa era a formulação de uma cultura especificamente soviética e proletária, por oposição a uma cultura burguesa, pois sendo a cultura parte da super-estrutura, e como tal um produto da classe no poder, tornava-se imperioso criar uma nova cultura para a nova classe dirigente, o proletariado. Foi a este objectivo que se entregaram todas as organizações culturais militantes, desde vanguardas de

---

<sup>55</sup> Sheila Fitzpatrick, *The Cultural Front*, p. 112

<sup>56</sup> Sheila Fitzpatrick, *The Cultural Front*, p. 91

<sup>57</sup> Sheila Fitzpatrick, *The Cultural Front*, p. 94

<sup>58</sup> Sheila Fitzpatrick, *The Cultural Front*, p. 94



“esquerda”, como a LEF e a Oktyabr, até organizações proletárias, como a RAPP, ou grupos formalmente mais conservadores e influentes, como a AKhRR (Associação de Artistas da Rússia Revolucionária).<sup>59</sup>

Dentro das organizações culturais proletárias, a mais importante e poderosa era a organização literária RAPP, a qual conseguiu no período da Revolução Cultural a há muito ambicionada, mas nunca concedida, hegemonia através do apoio formal do Partido.<sup>60</sup> Este apoio foi oficializado através da aprovação da política da RAPP no

---

<sup>59</sup> AKhRR: Associação de Artistas da Rússia Revolucionária. Fundada em Moscovo em 1922, pretendia representar a vida quotidiana dos trabalhadores russos depois da Revolução de 1917 de uma forma realista e documental, opondo-se assim às inovações não-realistas das vanguardas. Rapidamente se tornou o grupo artístico mais influente na Rússia soviética. Em 1928 muda o seu nome para Associação dos Artistas da Revolução (AKhR) e em 1929 funda o jornal *Arte das Massas*. Foi abolida com o decreto de 1932, mas foi um influente precursor do Realismo Socialista.

<sup>60</sup> VAPP/RAPP: Associação de Escritores Proletários, fundada em 1922. No primeiro Congresso de Escritores Proletários de Toda a União (30 de Abril – 8 de Maio de 1928), a VAPP expande-se com a incorporação de grupos literários proletários da Ucrânia, Sibéria e outros locais, e também com a integração do grupo Smithy. Este grupo alargado passou a denominar-se VOAPP (Organização das Associações de Escritores Proletários de Toda a União). Dentro da VOAPP, a antiga VAPP torna-se então a Associação Russa de Escritores Proletários (RAPP), a maior entre a organização mais vasta. Brandon Taylor, *Art and Literature under the Bolsheviks*. Vol. 2: *Authority and Revolution 1924-1932*, p. 143

Desde a sua fundação, em 1922, que a RAPP lutava pela hegemonia cultural, o que significava que o Partido a elegeisse e apoiasse formalmente como a organização “oficial” da cultura soviética. O Partido recusou-se a fazê-lo durante toda a década de 1920, insistindo na necessidade de integração dos escritores *compagnons de route* — que os Rapistas rejeitavam e criticavam devido à sua posição de classe — e na necessidade da cultura proletária conquistar a supremacia pelos seus próprios méritos, quando se encontrasse verdadeiramente desenvolvida, e não por um decreto governamental. A este respeito, veja-se a resolução do Comité Central do PCR, de 18 de Junho de 1925, “Sobre a Política do Partido na esfera da Literatura”. Em relação às pretensões de hegemonia da então VAPP afirma: “(...) The hegemony of proletarian writers has not yet come to pass, and the Party must help these writers earn for themselves their historical right to this hegemony.” Relativamente à discriminação que os escritores proletários pretendiam infligir aos *compagnons de route*, argumenta: ““With regard to fellow travelers, we must bear in mind: 1) their differentiation; 2) the significance of many of them as highly qualified “specialists” in literary technique; (...) The general directive here must be a directive of tactical and cautious attitude toward them, i.e., an approach that will ensure all the conditions for their speediest possible switch to the side of Communist ideology.” Insiste ainda: “11. With regard to proletarian writers, the Party must take the following position: while doing everything it can to foster their growth and supporting them in every way possible, the Party must use every means to prevent the manifestation of Communist conceit among them as a most ruinous phenomenon. Because it sees in them the future intellectual leaders of Soviet literature, the Party must do everything it can to fight against this frivolous and careless attitude toward the old cultural legacy, as well as toward specialists of the artistic world.” E conclui, recusando oferecer o apoio do Partido a qualquer organização cultural: “13. While identifying unerringly the social and class content of literary trends, the Party as a whole can by no means limit itself to an attachment to any one tendency in literary form. While guiding literature as a whole, the Party can do just as little to support any one faction of literature (classifying these faction according to the difference of their views on form and style) as it can resolve with resolutions matters of the form of the family, although in general it undoubtedly guides and must guide the construction of a new daily life. A style that corresponds to its era will be created, but it will be created by other methods, and the solution to this issue has yet to be outlined. Any attempts to tie the Party in this direction in the given phase of the country’s cultural development must be rejected.14. Therefore, the Party must speak out in favor of free competition among various groups and trends in this sphere. Any other solution of the issue would be a bureaucratic pseudosolution. Just as

Congresso de Escritores Proletários de Toda a União, o qual decorreu em Maio de 1928: Krinitsky, falando em nome do Comité Central do PCR, Lazian, falando pelo Partido de Moscovo, e Lunacharsky, à época ainda Comissário do Narkompros, foram as autoridades oficiais a tornar público esse apoio.<sup>61</sup>

A RAPP insistia na sua posição assumidamente comunista e proletária como oposta à da antiga *intelligentsia* literária e à dos escritores *compagnons de route* (designação com que Trotsky se referia a simpatizantes da Revolução não filiados partidariamente), os quais criticava com veemência. O conceito de “luta de classes”, que caracterizaria o período da Revolução Cultural, estava assim profundamente enraizado na organização.<sup>62</sup> A concepção da literatura defendida pela RAPP caracterizava-se pela clareza da posição de classe do escritor e da sua obra, pelo realismo na abordagem da temática e por ser “directa e vigorosa” no estilo, tendo como objectivo declarado elevar o nível educacional do proletário e do camponês numa época de rápida mudança, como era a do Primeiro Plano Quinquenal<sup>63</sup>.

Porém, a RAPP interessava-se muito mais pelas políticas literárias do que pela produção literária daí resultante. Segundo Fitzpatrick, a RAPP “era original e

---

inadmissible would be legitimizing a monopoly on the literary and publishing business by any group or literary organization by a decree or resolution of the Party. While supporting proletarian and proletarian-peasant literature materially and morally, and while helping the fellow travelers, etc., the Party cannot grant a monopoly to any of the groups, even the most proletarian in its intellectual content. That would mean wrecking proletarian literature above all.” “Resolution of the Politburo of the TsK RKP(b) *On the Party policy in the sphere of literature*”, 18 June 1925, *Soviet Culture and Power. A History in Documents, 1917-1953*. (ed. by Katerina Clark, Evgeny Dobrenko, Andrei Artizov, Oleg Naumov), pp. 40-45. É de realçar que o principal responsável por esta resolução, Bukarine, veria a sua linha moderada vencida durante a Revolução Cultural, sendo progressivamente afastado das posições que detinha.

<sup>61</sup> Brandon Taylor, *Art and Literature under the Bolsheviks*. Vol. 2: *Authority and Revolution 1924-1932*, p. 143

<sup>62</sup> Sheila Fitzpatrick prossegue deste modo o retrato sociológico da RAPP: “Its first center — before the founding of the proletarian literary journal *Na postu* — was the editorial office of *Molodaia gvardiia*, a monthly publication of the Komsomol Central Committee, then edited by Leopold Averbakh. Its original members, almost all under twenty-five, had typically joined the party as adolescents just out of Civil War, briefly held a junior party administrative position, and then drifted into political journalism. Almost all came from families of the intelligentsia; some, such as Averbakh, were well connected in party leadership circles. The young proletarians affected a military style of dress and speech, and felt instinctive antipathy to the “civilian” Communists active in the literary field — A. K. Voronskii, editor of the Communist “thick” journal *Krasnaia nov*”; Lunacharsky at the Narkompros; N. L. Meshcheriakov at the State Publishing House, Gosizdat.” Sheila Fitzpatrick, *The Cultural Front*, p. 104

<sup>63</sup> Brandon Taylor, *Art and Literature under the Bolsheviks*. Vol. 2: *Authority and Revolution 1924-1932*, p. 145

essencialmente um grupo vigilante de jovens jornalistas comunistas que se propunham funcionar como o braço literário do Comité Central do Partido.”<sup>64</sup>

A hegemonia da RAPP na cena cultural durante o período da Revolução Cultural traduziu-se assim na perseguição e acossamento aos escritores da antiga elite e aos *compagnons de route* — acusando-os de não produzirem uma literatura proletária com absoluta consciência de classe — e numa tentativa de destruir ou conquistar os seus grupos opositores de “esquerda” — como a LEF ou a LTsK (Centro Literário dos Construtivistas) —, acusando-os de “americanização” devido ao que consideravam serem “formalismos” pouco proletários (porque pouco acessíveis às massas). Pretendiam impor uma “ditadura do proletariado” na literatura, através da censura e de um controlo exclusivamente comunista no acesso à publicação e à imprensa literária.

O militantismo agressivo da RAPP sempre colocara reservas aos defensores de uma linha moderada e ao Partido. Alexander Voronsky caracterizara a possibilidade de entrega desse poder à RAPP pelo Comité Central na expressão sugestiva de “soltar da trela” os Rapistas...<sup>65</sup> Com efeito, foi na época do domínio da RAPP que as lutas intestinas entre facções literárias atingiram o seu clímax e que um clima que “livre competição” entre grupos literários e artísticos (tal como consagrado na Resolução do Comité Central de 18 de Junho de 1925) foi substituído por uma política literária restritiva e exclusivista.<sup>66</sup>

Como veremos de seguida, o apoio oficial do Partido à política de “luta de classes” da Revolução Cultural começa a sofrer uma viragem a partir de 1931 (com o discurso de Estaline “As Seis Condições”) e cessa definitivamente em 1932 (com o decreto “Sobre a Reforma das Instituições Artísticas e Literárias”), regressando-se à política anterior de colaboração com a antiga *intelligentsia*. Assim, na perspectiva de Sheila Fitzpatrick, a Revolução Cultural foi sobretudo uma estratégia de criação de

---

<sup>64</sup> Sheila Fitzpatrick, *The Cultural Front*, p. 104

<sup>65</sup> Sheila Fitzpatrick, *The Cultural Front*, p. 109. Alexander Voronsky (ou Voronskii) (1884-1937): defensor da linha moderada, foi editor da publicação *Krasnaia nov’* (*Solo Vermelho Virgem*), o principal jornal literário comunista, desde a sua fundação, em 1921, até à sua expulsão do cargo, em 1927. Voronsky era o alvo preferencial dos escritores proletários porque, na visão destes, Voronsky lhes negava o acesso a esta importante publicação, publicando, preferencialmente, obras de “especialistas burgueses” (os *compagnons de route*). A ascensão da RAPP durante a Revolução Cultural e a associação de Voronsky com Trotsky, Bukarine e Lunacharsky ditará a sua queda.

<sup>66</sup> Sobre a resolução do Comité Central “Sobre a Política do Partido na esfera da Literatura”, de 18 de Junho de 1925, vejam-se as notas 20 e 60.

uma nova elite soviética através da implementação de políticas que possibilitavam uma ampla mobilidade social ascendente:

*This was the period [Cultural Revolution] in which the social and generational tensions of NEP came to a climax in an onslaught (which the leadership only partly controlled) on privilege and established authority. But these were also the first and formative years of the Stalin era. We are accustomed to the idea that the First Five-Year Plan laid the foundations for Stalinist industrialization, just as collectivization laid the foundations for Stalinist agriculture. It should surely be recognized that the Cultural Revolution was an equally important part of what has been called “the Stalin revolution”. The substance behind the rhetoric of class war was large-scale upward mobility of industrial workers and working-class party members into higher education and administrative and managerial jobs. **Cultural Revolution was the vehicle for training the future Communist elite and creating the new Soviet intelligentsia.***<sup>67</sup>

Com efeito, durante a Revolução Cultural, Estaline iniciou um programa (baseado em incentivos e políticas de admissão ao ensino superior) através do qual 150.000 trabalhadores e comunistas das fábricas e do aparelho — um grupo social que ficou conhecido por *vydvizhentsy*, “trabalhadores e camponeses de ontem” — foram mobilizados e enviados para escolas técnicas superiores. Em resultado das Grande Purgas na década de 1930, este grupo recebeu promoções para posições de liderança na indústria, no governo e no Partido, permanecendo como o núcleo duro da liderança política soviética até ao fim do período de Brejnev.<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> Sheila Fitzpatrick, *The Cultural Front*, p. 118

<sup>68</sup> Sheila Fitzpatrick, *The Cultural Front*, pp. 149-150

Segundo Sheila Fitzpatrick, existia na União Soviética, em vésperas do Primeiro Plano Quinquenal, uma dicotomia entre “Vermelhos” e “Peritos”. Em 1917, os Bolcheviques não eram profissionais especializados e, nos anos seguintes, a situação permaneceu semelhante (em 1927, menos de 1% dos comunistas tinha uma educação superior completa). Assim, a esmagadora maioria dos peritos (desde engenheiros, a chefes de contabilidade, a consultores e oficiais sêniores nos comissariados do governo) não eram comunistas, mas sim, na terminologia soviética, “burgueses”. A maioria deles estava subordinada a directores comunistas, frequentemente antigos trabalhadores com pouca educação e nenhum conhecimento na área que tinham de administrar. Esta situação causava por vezes fricções, mas era também uma relação de trabalho confortável, em que os peritos tomavam as decisões e os comunistas assinavam os papéis e assistiam às reuniões. A mudança radical nesta política relativamente aos peritos burgueses ocorreu com o julgamento, em 1928, dos engenheiros de Shakhty. A explicação para a situação de sabotagem era que quem efectivamente mandava eram os peritos. Devido à sua falta de educação e de perícia técnica, os comunistas tinham-se deixado dominar pelos seus subordinados nominais. Existia apenas uma solução: os comunistas tinham de adquirir perícia técnica e a velha dicotomia entre vermelhos e peritos tinha de acabar. Para esta geração de jovens comunistas, Komsomols e trabalhadores — que seriam a base nos novos quadros soviéticos —, Estaline apresentou o desafio de dominarem a tecnologia e exigia como critério de selecção um *background* proletário. Estaline estava assim a construir uma nova elite soviética, recrutada, sobretudo, a partir do proletariado. O Inverno de 1929-1930 parece ter sido o ponto de viragem, o início de um afluxo massivo à educação técnica. O envio de 150,000 comunistas e trabalhadores *vydvizhentsy* para uma educação superior (a maioria com uma previsão de se graduar apenas entre 1935-1937) constituiu um

Os novos quadros que emergiram em inícios de 1930 eram um grupo substancialmente diferente dos directores comunistas sem formação superior de 1920. Mas o problema da perícia técnica subsistiu, uma vez que muitos dos promovidos se revelaram com pouca competência para os cargos que desempenhavam. Esse problema foi provavelmente um dos factores responsáveis por uma viragem na política de hostilização dos peritos burgueses e por uma reabilitação da antiga elite a partir do discurso “Seis Condições”, proferido por Estaline em Junho de 1931. Este discurso marca o fim da Revolução Cultural, na medida em que reabilita e reintegra a antiga *intelligentsia* e justifica teoricamente a necessidade de constituição de uma *intelligentsia* soviética (e ao justificar a existência de uma elite, abandona uma concepção de sociedade igualitária, legitimando assim uma concepção de sociedade hierarquizada).<sup>69</sup>

Na cultura, o fim da Revolução Cultural traduziu-se principalmente no fim da hegemonia da RAPP. É à luz destes desenvolvimentos que o decreto “Sobre a Reforma das Organizações Artísticas e Literárias”, de 23 de Abril de 1932, pode

---

grande investimento em futuros quadros. Entre 1928 a 1933, cerca de 140,638 trabalhadores foram promovidos de trabalhadores industriais a posições administrativas e especializadas de responsabilidade, sendo a maioria treinada como técnicos, engenheiros e administradores industriais. Sheila Fitzpatrick, *The Cultural Front*, pp. 150-161

<sup>69</sup> Estas são efectivamente duas mudanças substanciais na política do Partido introduzidas com o discurso “Seis Condições” de Estaline, proferido a 23 de Junho de 1931. Relativamente à realibitação da antiga *intelligentsia* hostilizada no período da Revolução Cultural, Estaline afirma: “Some comrades think that only Party members may be placed in leading positions in the mills and factories. That is the reason why they not infrequently push aside non-Party comrades who possess ability and initiative and put Party members at the top instead, although they may be less capable and show no initiative. Needless to say, there is nothing more stupid and reactionary than such a “policy,” if one may call it such. It scarcely needs proof that such a “policy” can only discredit the Party and repel non-Party workers from it. Our policy does not by any means lie in converting the Party into an exclusive caste. Our policy is to ensure that there is an atmosphere of “mutual confidence,” of “mutual control” (Lenin), among Party and non-Party workers. One of the reasons why our Party is strong among the working class is that it pursues this policy.” E relativamente à necessidade de uma elite soviética — e à consequente concepção da sociedade soviética como uma sociedade hierarquizada, abandonando assim a anterior concepção igualitária — sustenta: “But we do not need just any kind of administrative, engineering and technical forces. We need such administrative, engineering and technical forces as are capable of understanding the policy of the working class of our country, capable of assimilating that policy and ready to carry it out conscientiously. And what does this mean? It means that our country has entered a phase of development in which the working class must create its own industrial and technical intelligentsia, one that is capable of upholding the interests of the working class in production as the interests of the ruling class. No ruling class has managed without its own intelligentsia. There are no grounds for believing that the working class of the U.S.S.R. can manage without its own industrial and technical intelligentsia.”

Ver condições IV e V do discurso de Estaline “New Conditions – New Tasks in Economic Construction” (Speech delivered at a Conference of Business Executives, June 23, 1931) em Marxist Internet Archive (<http://www.marxists.org/reference/archive/stalin/works/1931/06/23.htm>, consultado a 15.03.2011)

receber uma leitura diferente da que tem sido comumente oferecida pela historiografia modernista ocidental. Ao abolir todas as organizações artísticas e literárias independentes e ao estabelecer o agrupamento de todos os escritores e artistas em uniões profissionais, o decreto respondia àquilo que se sentia ser a necessidade de colocar um termo à ditadura da RAPP sobre a cena cultural e de terminar com a luta intestina que se auto-perpetuava entre grupos artísticos, criando uma plataforma ampla e inclusiva que acolhesse todos os escritores e artistas — proletários, escritores e artistas da antiga *intelligentsia* até aqui segregados, *compagnons de route*, artistas de “esquerda”, etc.<sup>70</sup>

Considerando que o apoio que o Partido concedera nos anos anteriores às organizações literárias proletárias tinha sido suficiente para extirpar a literatura dos “elementos estranhos” (entenda-se capitalistas) que a infiltravam nos anos da NEP, o decreto de 1932 sustenta que na actualidade essas mesmas “organizações literárias e artísticas proletárias (VOAPP, RAPP, RAPM, etc.) surgem como demasiado limitadas e restringem o alcance da criatividade artística”. O militantismo segregador e conflituoso da RAPP é o seguinte ponto de crítica: “Esta circunstância cria o perigo de distorcer estas organizações, desviando os escritores soviéticos da máxima mobilização em torno dos problemas da construção socialista para formas de cultivar o exclusivismo em círculos fechados, divorciados dos problemas políticos contemporâneos e de um grupo significativo de escritores e artistas que simpatizam com a construção do socialismo” (entenda-se, *compagnons de route*).<sup>71</sup>

É de notar que o decreto faz apenas referência às organizações proletárias, como a RAPP, a VOAPP (Organização das Associações de Escritores Proletários de

---

<sup>70</sup> Segundo Ekaterina Degot, o decreto de 1932 “Sobre a Reforma das Organizações Artísticas e Literárias” permitiu ainda uma distribuição mais equitativa dos recursos financeiros entre os diversos grupos artísticos: “The will “from below” for a unification of the various groupings was connected with the desire to eliminate a system of preferences in the distribution of state purchases and orders. After 1932, this system actually was, if not eliminated, then at least substantially corrected. In the Union of Artists, because of the way it was structured, not a single artist remained without government support. To lesser or greater degrees, everyone received orders (paid in advance and not always actually fulfilled by the artist).” Ekaterina Degot, “The Collectivization of Modernism”, *Dream Factory Communism. The Visual Culture of the Stalin Era* (ed. by Boris Groys and Max Hollein). Frankfurt: Schirn Kunsthalle Frankfurt, Hatje Cantz, 2004, pp. 97-98

<sup>71</sup> Resolução do Comité Central do PCR “Sobre a Reforma das Organizações Literárias e Artísticas”, de 23 de Abril de 1932, consultada em C. Vaughan James, *Soviet Socialist Realism: Origins and Theory*, p. 120. Resolução também consultável como “Resolution of the TsK VKP(b) Politburo *On restructuring literary and arts organizations*”, 23 April 1932, *Soviet Culture and Power. A History in Documents, 1917-1953*. (ed. by Katerina Clark, Evgeny Dobrenko, Andrei Artizov, Oleg Naumov), pp. 151-2

Toda a União) e a RAPM (Associação Russa dos Músicos Proletários) — embora, obviamente, tivesse aplicabilidade sobre todas —, o que atesta duas coisas: que, em finais dos anos de 1920, as organizações proletárias, sobretudo a RAPP, tinham uma dimensão e influência ímpar no meio cultural russo (pelo que grupos artísticos mais valorizados pelo paradigma modernista ocidental, como a LEF ou o Oktyabr, não tinham, mesmo antes do decreto de 1932, um impacto comparável sobre a cultura soviética); e que a motivação do decreto advinha sobretudo da necessidade de colocar um travão ao militantismo conflituoso da RAPP e de reintegrar a elite não-partidária excluída. Neste sentido, a política cultural dos anos 30 representa uma reacção e um repúdio do radicalismo da Revolução Cultural. Compreende-se assim que o decreto de 1932 e a instituição do Realismo Socialista em 1934 tenham sido perspectivados por várias personalidades do meio cultural como uma libertação relativamente à ditadura proletária do período precedente.<sup>72</sup>

No fundo, como sustenta Brandon Taylor, a demissão da RAPP chega no momento em que esta tinha já cumprido a sua função na luta de classes da Revolução Cultural — promovendo a arte proletária, combatendo as vozes da burguesia, dos formalistas e dos grupos de ultra-esquerda — e em que a inflexibilidade dos seus princípios e a dimensão que adquirira (10.000 membros em Setembro de 1931) passavam a ser vistas como obstáculos à mudança de política cultural pretendida.<sup>73</sup>

Perspectivar o decreto de 1932 como o fim da ditadura da RAPP não quer obviamente dizer que este não marque efectivamente, e também, o fim do período da liberdade artística na Rússia, mas tão somente que perspectivar o decreto de 1932 como o fim burocrático das vanguardas russas é uma distorção do cânone modernista ocidental relativamente aos termos do debate cultural da Rússia no início dos anos 30: nesta data, o debate não era entre a proliferação de grupos de vanguarda

---

<sup>72</sup> “Among writers negative reactions to the TsK [Central Committee] resolution were to be found only within that minority group most rebuffed by it, the RAPP leadership. The absolute majority of writers and cultural workers not only did not pick up the negative implications in the formation of a single writers union and the new “creative method” of Socialist Realism (promulgated in May 1932), but saw these measures as a long-awaited liberation to be celebrated as a feast day (the resolution was announced on the eve of the Orthodox Easter).” Katerina Clark e Evgeny Dobrenko, *Soviet Culture and Power. A History in Documents, 1917-1953*. (ed. by Katerina Clark, Evgeny Dobrenko, Andrei Artizov, Oleg Naumov), p. 155

<sup>73</sup> Brandon Taylor, *Art and Literature under the Bolsheviks*. Vol.2: *Authority and Revolution 1924-1932*, p. 158. Perspectiva idêntica é sustentada por Evgeny Dobrenko e Katerina Clark em *Soviet Culture and Power. A History in Documents, 1917-1953*. (ed. by Katerina Clark, Evgeny Dobrenko, Andrei Artizov, Oleg Naumov), p. 150

independentes (cujo impacto no meio cultural, como vimos, não se podia comparar ao das organizações proletárias) e uma vontade política de impor uma estética ao serviço do poder, mas sim em torno de uma definição do que seria uma cultura especificamente soviética, uma cultura proletária.<sup>74</sup> A este debate, que dominara toda a década de 1920 e que se intensificara durante o período da Revolução Cultural, sem nenhuma resolução aparente — quer em termos institucionais, quer em termos teóricos —, o Partido parece ter sentido a necessidade de conferir, por fim, alguma unificação e homogeneidade, quer através da criação de plataformas institucionais abrangentes e agregadoras (as Uniões profissionais consagradas no decreto de 1932, o qual pode, neste sentido, ser visto como um regresso à linha moderada e eclética que fora dominante antes da Revolução Cultural), quer através do estabelecimento de uma política cultural comum (o Realismo Socialista).<sup>75</sup> Embora os desenvolvimentos culturais ao longo da década de 1930 caminhem no sentido de um crescente afunilamento institucional e estético das artes, à época do decreto de 1932 e da definição (vaga) do Realismo Socialista em 1934, não era ainda esse o caso.

Consequentemente, o decreto de 1932 e a definição oficial do Realismo Socialista em 1934 podem ser vistos como as primeiras incursões reguladoras do poder em matérias artísticas.<sup>76</sup> Até então, não obstante os insistentes apelos por parte

---

<sup>74</sup> Relativamente ao facto do decreto de 1932 marcar, efectivamente, o termo de um período de liberdade artística na Rússia, Katerina Clark e Evgeny Dobrenko afirmam: “If before 1932 the state had to take the various positions espoused by the cultural elites into account when making policy, after the formation of a unified institution (the Writers Union) and the proclamation of a unified artistic method (Socialist Realism), this type of consideration was no longer necessary (and the alternative positions vanished with it). Ahead lay a new, “alternative free” period of development for Soviet culture.” Katerina Clark e Evgeny Dobrenko, *Soviet Culture and Power. A History in Documents, 1917-1953*. (ed. by Katerina Clark, Evgeny Dobrenko, Andrei Artizov, Oleg Naumov), pp. 5-6

<sup>75</sup> Note-se que, embora a criação da União de Artistas tenha ficado decidida no decreto de 1932 “Sobre a Reforma das Organizações Artísticas e Literárias”, esta só viria a ser formalmente instituída em 1957, como teremos oportunidade de verificar no quarto capítulo.

<sup>76</sup> A resolução do Comité Central do PCR de 1925 “Sobre a política do Partido na área da literatura” é obviamente uma incursão do Partido na área cultural, mas é motivada pelos apelos das organizações proletárias para que se pronunciasse e, ao fazê-lo, abdica de intervir na cultura, afirmando que cabe a estas organizações conquistarem essa hegemonia por mérito próprio, e não por uma imposição burocrática do Partido. (documento publicado em James C. Vaughan, *Soviet Socialist Realism: Origins and Theory*, pp.116-119 e em *Soviet Culture and Power. A History in Documents, 1917-1953*. (ed. by Katerina Clark, Evgeny Dobrenko, Andrei Artizov, Oleg Naumov), pp. 39-45). Um ano antes, em 1924, Trotsky pronunciara-se no mesmo sentido: “The situation is not that the party has definite and fixed ideas on the question of art in the future, and that a certain group is sabotaging them. This is not the case at all. The party has not, and cannot have, ready-made decisions in versification, on the evolution of theatre, on the renovation of literary language, on architectural style, etc., just as in another field the party has not and cannot have ready-made decisions on the best kind of fertilization, on the most correct organization of transport, and on the most perfect machine guns. But as regards machine guns and transportation and fertilization, the practical decisions are needed immediately. What



dos mais variados grupos artísticos para o Partido se pronunciar sobre o que seria a cultura soviética — e assim eleger um grupo como o representante oficial de tal cultura —, este sempre se recusara a fazê-lo. Lenine sempre considerara os movimentos de vanguarda (“futurismos”) com condescendência e sempre olhara para a impetuosidade de um movimento como o Proletkult com suspeição, quer devido às posições mais radicais de alguns dos seus membros — que propunham edificar uma cultura proletária sobre uma tábua rasa da cultura burguesa do passado —, quer devido às suas pretensões de independência e hegemonia.<sup>77</sup> Mas, salvaguardando a submissão das organizações culturais ao Narkompros (que, como órgão governamental, faria cumprir as políticas do Partido), deixou que as querelas entre grupos se desenrolassem.<sup>78</sup> Considerava-as, contudo, um “devaneio secundário” face às tarefas culturais que concebia como prioritárias num país a necessitar de recuperar rapidamente do seu atraso: a educação da população e a luta contra uma iliteracia que rondava os 80 por cento. A liderança estalinista segue a mesma política até à Revolução Cultural, altura em que cede temporariamente o seu apoio à RAPP.<sup>79</sup>

---

does the party do then? It assigns certain party workers to the task of considering and mastering these problems, and it checks up these party workers by the practical results of their achievements. In the field of art the question is both simpler and more complex. As far as the political use of art is concerned, or the impossibility of allowing such use by our enemies, the party has sufficient experience, insight, decision and resource. But the actual development of art, and its struggle for new forms, are not part of the party's tasks, nor is it its concerns. The party does not delegate anyone for such work.” Mais adiante afirma: “But even today one can say with certainty that much in Futurism will be useful and will serve to elevate and to revive art, if Futurism will learn to stand on its own legs, without any attempt to have itself decreed official by the government, as happened in the beginning of the Revolution.” Leon Trotsky, *Literature and Revolution*. Moscow: 1924. Consultado em Charles Harrison and Paul Wood (eds.), *Art in Theory, 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing, 2003, pp. 443-444

<sup>77</sup> Proletkult: Movimento cultural cuja designação significa “cultura proletária” e que cujo principal ideólogo foi A. Bogdanov. Não obstante o termo ter sido cunhado em 1906, o movimento só ganha expressão a partir de 1917. Pretendia formular uma cultura proletária isenta de influências burguesas, contribuindo assim para a emergência da consciência de classe nos trabalhadores.

<sup>78</sup> Veja-se resolução do Comité Central do PCR de 1 de Dezembro de 1920 “Sobre os Proletkuts”, elaborada a partir de um esboço de Lenine, a qual afirma a necessidade de subordinação organizativa e teórica do Proletkult ao Narkompros. (documento publicado em James C. Vaughan, *Soviet Socialist Realism: Origins and Theory*, pp. 113-115)

<sup>79</sup> É de notar que, mesmo na conjuntura da Revolução Cultural — época em que o Partido apoia a hegemonia das organizações proletárias —, Estaline continua a apoiar os *compagnons de route*, a defender a competição como estratégia para a formulação de uma “literatura proletária”, mas a criticar, contudo, a conflituosidade provocada por estes grupos proletários, que no seu entender nada contribuíam para construir uma frente cultural “unificada e indivisível” (ambição concretizada somente com o decreto de 1932 e com a definição da doutrina do Realismo Socialista). A este respeito, veja-se a resposta que Estaline redige a uma carta da Associação de Teatro Proletário, datada de Dezembro de 1928, e na qual o dramaturgo Bill-Belotserkovsky criticava o “perigo de direita” nas políticas culturais e particularmente nas obras de Bulgakov, *compagnon de route* cujas obras Bill-Belotserkovsky considerava contra-revolucionárias (“Letter from the Proletarian Theater Association to I. V. Stalin”,

Essa persistente recusa do Partido em se vincular a um programa cultural pretendia-se com o facto deste não permitir que nenhum grupo se apropriasse de tal monopólio, pois o que estava em causa com a definição da nova cultura soviética era nada menos do que a definição da nova identidade soviética, a qual não poderia escapar ao controlo do Partido. Como nos dizem Katerina Clark e Evgeny Dobrenko,

*(...) the sphere of culture and ideology was the sphere of legitimation of the state. One could argue that the greatest trauma for Stalinism was the trauma of its lack of legitimacy (a lack sensed by the Bolshevik leadership in general and by Stalin as leader in particular). The process of legitimation required using refined techniques*

---

Moscow, December 1928, *Soviet Culture and Power. A History in Documents, 1917-1953*. (ed. by Katerina Clark, Evgeny Dobrenko, Andrei Artizov, Oleg Naumov), pp. 53-4). A resposta de Estaline, datada de 1 de Fevereiro de 1929, afirma que é incorrecto aplicarem-se as classificações de “direita” e de “esquerda” à literatura e ao teatro (às artes em geral, depreende-se), na medida em que, segundo Estaline, estas são classificações aplicáveis apenas dentro de uma lógica partidária; em literatura, seria mais correcto aplicar classificações de “natureza de classe” ou conceitos como “soviético”, “anti-soviético”, “revolucionário” e “anti-revolucionário”: “I consider the very formulation of the question about “right-wing” and “left-wing” in literature (which means the theater, too) incorrect. The concept of “right wing” or “left-wing” at present in our country is a party concept, specifically — intraparty. “Right-wing” and “left-wing” refer to people who deviate in one direction or the other from the purely party line. Therefore it would be strange to apply these concepts to such a non-party and incomparably broader sphere as literature, theater, etc. These concepts could also be applied to one party (Communist) circle or another in literature. Inside such a circle there could be a “right wing” and “left wing.” However, applying them to literature in general, where there are all kinds of tendencies, including anti-Soviet and frankly counterrevolutionary ones, means turning all concepts upside down. It would be most correct to operate in literature with concepts of a class nature, or even the concepts “Soviet, “anti-Soviet”, “revolutionary”, “antirevolutionary”, etc.” Estaline defende assim Bulgakov, bem como todos os escritores *compagnons de route*, enquanto da livre competição entre grupos literários e artísticos não surja uma verdadeira cultura proletária: “Why are Bulgakov’s plays produced so often? Probably because we don’t have enough of our own plays good enough for staging. In a land without fish, even *Days of the Turbins* is a fish. It is easy to “criticize” and demand a ban on nonproletarian literature. But easiest is not always best. It’s not a matter of ban but of driving old and new nonproletarian pulp off stage step by step by way of competition and by creating realistic, interesting, artistic plays of a proletarian nature to replace it. Competition is a major and serious matter, for only in a situation of competition can we achieve the formation and crystallization of our proletarian literature.” (“Letter from I. V. Stalin to playwright V. N. Bill-Belotserkovsky”, 1 February 1929, *Soviet Culture and Power. A History in Documents, 1917-1953*. (ed. by Katerina Clark, Evgeny Dobrenko, Andrei Artizov, Oleg Naumov), pp. 56-7).

Finalmente, veja-se ainda a crítica que Estaline dirige à RAPP, numa carta que endereça à mesma datada de 28 de Fevereiro de 1929, devido ao seu sectarismo conflituoso e à sua incapacidade de criar uma frente unida na literatura: “The problem is, secondly, that RAPP obviously doesn’t know how to build a literary front properly and to array its forces on this front *in such a way* that a victory comes naturally from a defeat, and this means a victory in the war against the “class enemy”, as well. It is a poor military leader who doesn’t know how to find a suitable place on his front for both shock troops and weaker divisions, cavalry and artillery, and regular units, and partisan brigades. A military leader who doesn’t know how to take into consideration the characteristics of all these diverse parts and utilize them *variously* in the interests of a *unified and indivisible* front — forgive me, Lord, but what kind of military leader is that? I’m afraid that sometimes RAPP resembles just that kind of military leader.” Mais adiante afirma: “(...) your front itself is constructed in such a way that you often get cacophony instead of harmony, breaches instead of success.” (“Letter from I. V. Stalin to the Communist writers of RAPP”, 28 February 1929, *Soviet Culture and Power. A History in Documents, 1917-1953*. (ed. by Katerina Clark, Evgeny Dobrenko, Andrei Artizov, Oleg Naumov), pp. 58-61)

*for manipulating mass consciousness. It is hard to exaggerate the role of culture in this process.*<sup>80</sup>

Efectivamente, o que sempre esteve em causa desde a Revolução de 1917 — quer nas disputas entre grupos artísticos, quer na recusa do Partido em conceder o monopólio da definição da cultura “proletária” a algum destes (excepto no período da Revolução Cultural) — foi saber quem é que assegurava a autoridade derradeira sobre a definição da nova identidade soviética, pois, como vimos na análise dos discursos de Jdanov e Gorky, a definição da cultura e da identidade soviética eram indissociáveis. Numa época de reorganização total do Estado como o foi o início da era estalinista com o Primeiro Plano Quinquenal, surge como lógico que a cultura não escapasse a esse ímpeto.

A este respeito, Brandon Taylor afirma:

*What the Party did wish to do in the late part of 1931 and in the early months of 1932 was to end the appearance of internecine group conflict in the arts. This was a conflict which may have had its potential benefits in the zenith of the cultural revolution, but after June 1931 it must have seemed unseemly as well as wasteful, quite apart from having been (mistakenly) based on the prospect of the ultimate hegemony of a single group. **The Party must have argued that if any group was to achieve hegemony, it would be himself.** This would bring to an end the fifteen-year long rivalry between artistic groups that in any case were more characteristic of Western bourgeois states than it was of the dictatorship of the proletariat. Soviet life was irreconcilably different, the Party must now have said and did say. Evidently there was a feeling that excessive proletarianisation might lead to exclusiveness and even to elitism, as well to a perpetuation of class divisions rather than to their eradication. This would certainly damage the prospects of ‘fellow-traveler’ artists and writers who clearly had talent on their side. The Party must have become aware that the quantity of artistic and literary production was falling, in the atmosphere of uncertainty that then prevailed. Given the existence of a single Party mechanism, it was then rational from its own point of view for the plethora of mutually hostile artistic voices to be brought under some kind of control. Thus the independent and quasi-independent groups were brought more or less abruptly to an end.*<sup>81</sup>

Com efeito, desde a Revolução de 1917 que todos os grupos artísticos e literários — de vanguarda (Futuristas, Construtivistas, LEF, Oktyabr, etc.), proletários (Proletkult, RAPP, etc.) ou conservadores (AKhRR, OST, etc), exceptuando alguns assumidamente apolíticos, como o Pereval e o Four Arts — concorriam para elaborar

---

<sup>80</sup> Katerina Clark e Evgeny Dobrenko, *Soviet Culture and Power. A History in Documents, 1917-1953*. (ed. by Katerina Clark, Evgeny Dobrenko, Andrei Artizov, Oleg Naumov), p. xii

<sup>81</sup> Brandon Taylor, *Art and Literature under the Bolsheviks. Vol.2: Authority and Revolution 1924-1932*, p. 181

uma arte nova para a nova sociedade soviética, tendo todos eles perspectivado (e inclusivamente desejado) como inevitável uma união com o poder político. De resto, este era o quadro de referência ideológica e de mentalidades em que se moviam: nos pronunciamentos avulsos que o Partido vai tendo desde a Revolução sobre matérias culturais, um princípio está sempre presente — a subordinação da cultura aos ideais da construção socialista. Dentro destes limites era permitido (até 1934) encetar as pesquisas formais desejadas, mas estas teriam de ser necessariamente orientadas para o objectivo da construção socialista.<sup>82</sup>

Poder-se-ia pensar, e essa é de resto a mensagem implícita na leitura do paradigma historiográfico modernista sobre o “destino trágico” das vanguardas russas, que apenas os grupos literários e artísticos proletários ou formalmente conservadores mais importantes — como a RAPP ou a AKhRR — concebiam a cultura como subordinada ao projecto político, mas, na realidade, mesmo os grupos da vanguarda artística tinham essa concepção.<sup>83</sup> O projecto das vanguardas históricas

---

<sup>82</sup> A este respeito, veja-se: 1) o texto de Lenine de 1905 “A Organização do Partido e a Literatura Partidária”, no qual a subordinação da literatura à política do Partido (*partiinosť*) surge já claramente defendida, embora os defensores da tese de que a subordinação da cultura ao poder político só tenha começado na era estalinista advoguem que este texto se referia apenas à literatura partidária e não à literatura em geral, o que no entanto não é claro no texto (ver V. I. Lenin, “Party Organization and Party Literature”, 13 November 1905 in James C. Vaughan, *Soviet Socialist Realism: Origins and Theory*, pp. 103-106); 2) a resolução do Comité Central do PCR de 1 de Dezembro de 1920 “Sobre os Proletkults”, a qual, embora garanta a “liberdade criativa” dos Proletkults, afirma a necessidade de subordinação organizativa e teórica dos mesmos ao Narkompros — ou seja, às directrizes do Partido (ver “On the Proletkults” (Letter from the Central Committee, R.C.P.), 1 December 1920 in James C. Vaughan, *Soviet Socialist Realism: Origins and Theory*, pp. 113-115); 3) e ainda a resolução do Comité Central do PCR de 18 de Junho de 1925 “Sobre a política do Partido na área da Literatura”, a qual assume já como um dado adquirido a integração das organizações artísticas e literárias na esfera política, recusando-se, contudo, a conceder o apoio oficial do Partido a uma delas, à RAPP. (ver “On the Party’s Policy in the Field of Literature” (Resolution of the Central Committee of the R.K.P.(b)), 18 June 1925 in James C. Vaughan, *Soviet Socialist Realism: Origins and Theory*, pp. 116-119 e ainda *Soviet Culture and Power. A History in Documents, 1917-1953*. (ed. by Katerina Clark, Evgeny Dobrenko, Andrei Artizov, Oleg Naumov), pp. 39-45)

<sup>83</sup> Maiakovsky, em representação da LEF (Left Front in Arts), na petição que apresenta ao departamento de publicação do Comité Central, em finais de 1926, para voltar a ter uma publicação (que terá início no ano seguinte, com o nome de *Novy LEF*), afirma: “O objectivo do nosso jornal será continuar o trabalho iniciado pelo jornal *Arte da Comuna* em 1918-19 e pelo jornal *LEF* em 1923-4. Esse objectivo é: utilizar a arte na construção socialista e elevar simultaneamente o nível dessa arte tanto quanto possível (...)”. Depois de abandonar a LEF, em Setembro de 1928, Maiakovsky fundará, em Maio de 1929, o grupo REF (Revolutionary Front of the Arts), cujo programa demonstra ainda mais claramente a aliança com o projecto político, pois as suas tarefas eram agora “o problema da criação, a participação na construção, na competição socialista e no Plano Quinquenal”. No que respeita às características que a obra deveria possuir, afirma: “Exigimos a todas as obras de arte que façam alguma coisa, que exerçam uma influência e não se limitem a causar uma impressão no carismático Lezhnev [membro do grupo Pereval] ou dar uma expressão sincera dos sentimentos do escritor à la Pilnyak ou Polishchuk-Selvinsky... garantimos uma amnistia a todos os aspectos da obra: a fotografia, a imagem, o esboço e a canção, com uma exigência — **tem de ser propaganda.**”

sempre conteve uma dimensão política (ambição de reformular a sociedade a partir de uma arte avançada relativamente ao seu tempo histórico). No caso russo, essas vanguardas viram-se inseridas numa conjuntura histórica revolucionária, oportunidade à qual, naturalmente, tentaram aliar o seu projecto artístico. Assim, se estas vanguardas não perduraram no desenvolvimento da arte russa, não foi por o poder político lhes ter imposto uma submissão, pois elas não reivindicavam o princípio fundamental de “autonomia da arte” essencial à teoria da arte modernista.<sup>84</sup> Foi antes devido ao facto de, por um lado, o seu projecto artístico não ter conseguido granjear os apoios necessários para se impor entre a plêiade de propostas artísticas existentes e, por outro lado, porque na luta entre grupos artísticos pela hegemonia da cultura soviética, estando em causa nada menos do que a definição da identidade soviética, se alguém teria a hegemonia seria, como nos diz Taylor, o próprio Partido.<sup>85</sup>

---

Maiakovsky citado por Brandon Taylor, *Art and Literature under the Bolsheviks. Vol.2: Authority and Revolution 1924-1932*, pp. 102, 110

Um grupo como o Oktyabr (fundado em 1928) declara que os seus objectivos são “unir os artistas-produtivistas mais avançados na área da arquitectura, da arte industrial, do cinema, da fotografia, da pintura, da arte gráfica e da escultura que desejem dedicar os seus talentos criativos às exigências concretas do proletariado no trabalho da propaganda ideológica e na produção e modelação da forma de vida colectiva, elevando deste modo o nível ideológico-cultural das massas trabalhadoras ao nível do da vanguarda da secção mais consciente do proletariado industrial.” Declaração da Oktyabr citada por Brandon Taylor, *Art and Literature under the Bolsheviks. Vol.2: Authority and Revolution 1924-1932*, p. 111

<sup>84</sup> Neste sentido, Boris Groys tem razão ao afirmar que a condenação que o paradigma modernista faz da arte dos regimes totalitários — como o da Rússia soviética, o da Alemanha nazi ou o da Itália fascista — se baseia mais em critérios estéticos do que em critérios morais ou éticos, na medida em que os movimentos artísticos que se aliaram a esses poderes políticos, mas que ainda assim permaneceram formalmente inovadores — “modernistas”, como no caso da Rússia o grupo LEF ou o Oktyabr —, serão valorizados pelo paradigma modernista. A este respeito veja-se Boris Groys, “The Art of Totality”, *The Landscape of Stalinism: the art and ideology of Soviet Space* (ed. by Evgeny Dobrenko e Eric Naiman). Seattle: University of Washington Press, 2003, p. 99. Por outro lado, tanto Boris Groys como a dupla de artistas Komar e Melamid sustentam que a concepção de autonomia da arte foi sempre estranha à Rússia. A este respeito veja-se Boris Groys, “Moscow Romantic Conceptualism”, *Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s* (ed. by Laura Hoptman and Tomáš Pospiszyl). New York: The Museum of Modern Art, 2002, p. 164 e Komar and Melamid, “The Barren Flowers of Evil”, *Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s* (ed. by Laura Hoptman and Tomáš Pospiszyl), p. 263

<sup>85</sup> Com efeito, um dos pontos de fricção entre a vanguarda política e a vanguarda artística na Rússia pós-revolucionária era a luta pela detenção do monopólio — ou da última palavra — sobre a criação da nova identidade revolucionária soviética. O facto da maioria dos movimentos artísticos de vanguarda ter aderido à Revolução Bolchevique não significou necessariamente que a dimensão revolucionária dos seus programas coincidissem com o entendimento que o Partido tinha do movimento revolucionário da História. Como sustenta Susan Buck-Morss: “The “time” of the cultural avant-garde is not the same as that of the vanguard party. These artists’ practices interrupted the continuity of perceptions and estranged the familiar, severing historical tradition through the force of their fantasy. Progress for the early Russian modernists meant stepping out of the frame of the existing order — whether toward the “beautiful East”, back to the “primitive”, or to the “eternal”, no matter. The effect was to rupture the continuity of time, opening it up to new cognitive and sensorial experiences. In contrast, the party submitted to a historical cosmology that provided no such freedom of movement. Bolshevism’s claim

O decreto de 1932 parece assim revelar o início da assumpção, por parte do Partido, do controlo sobre a definição identitária soviética e o termo não só da hegemonia da RAPP, como das intermináveis querelas entre grupos, que com o decorrer do tempo se começaram certamente a considerar infrutíferas. Como também sustenta Brandon Taylor,

*(...) the signs were that the Party was becoming aware of a further dimension, namely the sheer plethora of different groups, many of them working for comparable or similar ends, yet each bogged down in the most bitter and often futile disputes. At a time when policy in the industrial, economic and agricultural fields was straining to achieve unity ('precise goal-directedness' was what it was called) it must have seemed anomalous that the cultural revolution in the artistic field could have become a matter of such unceasing disputation and so little practical work.*<sup>86</sup>

Uma vez assumida a unificação institucional da cena artística e literária por parte do Partido, o passo que quase naturalmente se seguia era o da definição da tão longamente discutida e disputada “cultura proletária”, ou seja, da cultura especificamente soviética. Foi o que se concretizou com a definição oficial do Realismo Socialista por Jdanov e Gorky, em 1934, a qual, embora vaga, vimos já que se pretendia definir por oposição à arte do mundo ocidental, capitalista e burguês, ou seja, por contraponto à arte modernista, vista, segundo o cânone historiográfico do Realismo Socialista, como um produto da degenerescência da sua sociedade.

Esclarecidos os termos em que decorreu o debate artístico na Rússia durante a década de 1920 e inícios dos anos de 1930, cumpre agora dirigirmo-nos à questão que parece magnetizar o campo do debate modernista sobre a história da arte russa: a explicação da emergência do Realismo Socialista e do perecimento das vanguardas

---

to know the course of history in its totality presumed a “science” of the future that encouraged revolutionary politics to dictate to art. Culture was to be operationalized.”<sup>85</sup> Quando a vanguarda artística começou a adoptar o discurso da vanguarda política e a reclamar para si a construção da nova identidade revolucionária, o Partido inquietou-se porque se viu desafiado na sua qualidade de autoridade máxima para a definir: “The avant-garde’s revolutionary enthusiasm threatened the political vanguard because it challenged the latter on its own discursive ground.”<sup>85</sup> Susan Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2000, p. 49 e p. 55

<sup>86</sup> Brandon Taylor, *Art and Literature under the Bolsheviks*. Vol.2: *Authority and Revolution 1924-1932*, p. 141. De resto, a ideia de uma federação que agrupasse as organizações artísticas — e impusesse assim um termo às disputas — já surgira em Junho 1930, altura em que é criada a FOSKh (Federação das Sociedades de Artistas Soviéticos).

russas, ou dito de outro modo, perceber porque é que um poder político revolucionário não se aliou a uma arte de vanguarda (segundo os critérios modernistas).

Pelo exposto no primeiro capítulo, podemos já compreender que a constituição de objectos teóricos a que hoje damos o nome, no campo disciplinar da História da Arte, de vanguardas históricas e de Modernismo (no sentido estético, teórico e historiográfico) foi uma construção histórica que se iniciou nos anos de 1930, especificamente num determinado círculo de intelectuais de Nova Iorque.<sup>87</sup> A elaboração do paradigma historiográfico modernista e a decorrente valorização de determinada produção artística (o Modernismo) foi assim produto, como sempre, de uma elite. O que Greenberg, no seu texto de 1939 “Avant-Garde and Kitsch”, designou por “avant-garde” ou “high culture” — por oposição ao seu “kitsch”, “low culture” ou “cultura de massas” — é assim o conjunto de produtos culturais que os iniciados nos valores culturais da elite intelectual poderão apreciar. Consequentemente, podemos afirmar que o tipo de cultura prezada por Greenberg era e continuará a ser apreciada por uma elite com o mínimo de instrução em determinados cânones de fruição estética, enquanto que a grande maioria da população não iniciada nos mesmos tenderá a apreciar mais facilmente uma cultura popular. Em suma, a persistência de uma cultura de “vanguarda” depende de uma elite que a teorize, consuma, promova e sustente, no sentido teórico, crítico, institucional e comercial.

---

<sup>87</sup> Embora tenha sido com a constituição do paradigma historiográfico modernista que os conceitos de “vanguarda artística” e de “Modernismo” se implantaram definitivamente como conceitos operatórios na área disciplinar da História da Arte, a transposição da noção de “vanguarda” de um léxico militar para um léxico artístico remonta a finais do século XIX. A este respeito, Martin Jay afirma o seguinte: “As early as the 1820s and the French Saint-Simonians, the vivid metaphor of an “avant-garde” was taken from its military origins to denote the self-conscious vanguard of a political movement fancying itself to be cutting edge in the struggle for human emancipation. By the 1870s, the metaphor had drifted from politics into the world of art, where it came to mean an embattled and courageous elite of writers and artists who spurn conventional taste and challenge the power of reigning institutions, following instead the imperatives of aesthetic innovation wherever they might lead. The story of the two avant-gardes and their ambivalent relationship to each other — often mutually reinforcing, at other times mortally opposed — is an oft-told tale. Both shared a faith in the future, rather than a reverence for the past. Both reveled in their roles as beleaguered minorities whose sacrifices in the present would be honored by a grateful posterity. And both often fantasized about the future in redemptive terms, whether envisaged as a political and social utopia or as the realization of a dream of artistic purification, absolute beauty, and autotelic self-sufficiency.” Martin Jay, “Foreword”, *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art Under Late Socialism* (ed. by Aleš Erjavec). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2003, p. xv

Nesta óptica, e avaliando os produtos culturais do Realismo Socialista pela perspectiva modernista — como cultura de massas e propaganda política —, podemos sustentar que a emergência do Realismo Socialista se explica, em parte, através da análise da constituição da elite soviética nos anos de 1930. Recorrendo uma vez mais à análise sociológica de Sheila Fitzpatrick, vimos como a Revolução Cultural que decorre na Rússia entre 1928 e 1932 pode ser vista como uma estratégia de reelaboração da elite soviética. Assim, a nova elite soviética dos anos 30, embora reintegre membros (humilhados e cada vez mais silenciados) da antiga *intelligentsia*, integra uma boa proporção dos designados *vydvizhentsy*. Os valores culturais desta recém-chegada classe ascendente, embora tendam a adquirir algo dos da antiga elite, são ainda assim diferenciados. Não por acaso vários autores se têm debruçado sobre os novos valores soviéticos dos anos 30, caracterizando-os como a “traição” da Revolução (Trotsky), como a “grande retirada” dos ideais revolucionários (Nicholas Timasheff), ou como uma viragem para os valores da classe média (Vera Dunham).<sup>88</sup> Referindo a obra de Vera Dunham a este respeito, Fitzpatrick afirma:

*Vera Dunham, who was the first scholar to draw attention to the importance of this concept in the Stalinist system of values, defined kul'turnost' as an ersatz, derivative version of kul'tura, the best that the Stalinist meshchanstvo could do to reproduce the "higher culture" that was the prerogative of the old Russian intelligentsia.*<sup>89</sup>

*Kul'turnost*, conceito central para a nova elite soviética, era assim o sucedâneo vulgarizado de *kul'tura*, termo que nos anos de 1920 designava a alta cultura (a qual abarcava a literatura, a academia, as artes, o passado e o presente Ocidental e Russo) e que era o oposto da “falta de cultura”, que se considerava caracterizar historicamente a Rússia atrasada. Durante os anos 20, era este tipo de alta cultura (*kul'tura*) que o Partido e a *intelligentsia* consideravam ser necessário levar até às massas, e não o tipo de cultura que as massas gostavam, pois esse tipo de cultura (que viria a ser chamada a cultura de massas ou popular) era condenado como *meshchanskaia*, isto é, como o que era vulgar, trivial e pequeno-burguês. Assim, não surpreende que após a renovação da elite, *kul'tura* passe a ter a conotação de algo que naturalmente se

---

<sup>88</sup> Leon Trotsky, *The Revolution Betrayed*. New York: Doubleday, Doran & Company Inc., 1937; Nicholas Timasheff, *The Great Retreat: The Growth and Decline of Communism in Russia*. New York: E. P. Dutton & Company, Inc., 1946; Vera S. Dunham, *In Stalin's Time: Middle-Class Values in Soviet Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976

<sup>89</sup> Sheila Fitzpatrick, *The Cultural Front*, p. 218



possuía (porque relacionado com a antiga elite), enquanto que *kultur'nost* se passe a relacionar com algo que voluntariamente se adquiria (porque relacionado com a tentativa de aquisição de valores culturais por parte dos *vydvizhentsy*), designando doravante o atributo de “tornar-se culto”, com a aquisição de “bom gosto”, em contraste com ser incivilizado ou atrasado como um camponês.<sup>90</sup>

Deste modo, e seguindo a tese de Sheila Fitzpatrick, uma das formas possíveis de entendermos a afirmação do Realismo Socialista na Rússia e o desaparecimento das suas vanguardas relaciona-se directamente com a composição da elite soviética nos anos 30 e com os seus valores: a ascensão de um grande numero de *vydvizhentsy* à elite trouxe, como consequência, um predomínio ao nível dos valores culturais não da *kul'tura* (a “high culture” de Greenberg, equacionada com o Modernismo), mas da sua versão vulgarizada de *kul'turnost*. Em suma, a não persistência da vanguarda na Rússia ficou a dever-se, em parte, à gradual ausência de uma elite que a sustentasse, valorizasse e promovesse, quer do ponto de vista teórico e crítico, quer do ponto de vista do consumo.<sup>91</sup> (Todavia, note-se como esta é ainda uma interpretação emanada de uma perspectiva modernista. Como veremos no último capítulo, a formulação do Realismo Socialista pode, efectivamente, ser alvo de interpretações que se propõem transgredir os limites e lógicas circulares de ambos os paradigmas historiográficos.)

Porém, como fenómeno complexo que é, a passagem das vanguardas históricas para o Realismo Socialista na Rússia apenas é compreensível através da invocação de múltiplos factores. Assim, para além da mencionada influência da reestruturação da elite soviética, devemos ter em conta, numa segunda ordem de

---

<sup>90</sup> “Kul'tura as something that one naturally possessed; kul'turnost' was something that one purposefully acquired. A sense of becoming, striving, and taking possession was associated with kul'turnost': it was the attribute of one who had recognized that kul'tura was a scarce and essential commodity and set out to get some.” Sheila Fitzpatrick, *The Cultural Front*, p. 218

<sup>91</sup> Sheila Fitzpatrick afirma: “Marxist critics have generally explained the signs of growing embourgeoisement of Soviet society and mores in the Stalin period in terms of Thermidor — the classic image of revolutionary degeneration. But it can also be explained in less loaded terms as a natural consequence of the rise of a large cohort of *vydvizhentsy* into the Soviet elite. Old Bolsheviks may have lost some of their revolutionary idealism in the 1930s, but it was not they who yearned for orange lampshades (to borrow Vera Dunham's memorable image) and *kul'turnost'*. This was the domain of the upwardly mobile *vydvizhentsy*; it was their — and their wives' — striving for culture that made *kul'turnost* a hallmark of the era. By the same token, they were undoubtedly the unwitting cause of much of the vulgarization and debasement of high culture in the Stalin period. The oppressive cultural orthodoxies and deadening spirit of conformity that took root in the professions in the 1930s must in part have reflected the needs and insecurities of the *vydvizhentsy*: it is the poorly trained and inexperienced professional, after all, who wants to be told exactly how to do a job and what model to follow.” Sheila Fitzpatrick, *The Cultural Front*, p. 13

factores, o fraco impacto das vanguardas históricas no meio cultural soviético, devido ao pouco apoio granjeado, à reduzida dimensão das suas organizações e à diminuta força institucional que possuíam. Como vimos, o peso de um grupo como o Oktyabr não se comparava ao de uma conservadora AKhR, e a falta de referência aos mesmos nos documentos oficiais atesta a sua incapacidade de imposição. Neste jogo de forças institucional que se esgrimiu até 1932, os grupos de vanguarda coexistiam com outros de tendência mais tradicional e realista (como a AKhR, OST, etc.) ou com grupos radicalmente proletários (como a RAPP). Embora o paradigma historiográfico modernista apenas dê visibilidade aos primeiros — criando assim uma distorção onde, numa narrativa linear da temporalidade, parece existir um período dominado pelas vanguardas ao qual se sucede um outro marcado pelo retrocesso estético imposto pelo poder político —, esses grupos mais conservadores contavam com muito mais membros e eram institucionalmente mais fortes, o que, na luta pela liderança da “vanguarda artística” a ser eleita como construtora da imagem da nova identidade soviética pela “vanguarda política”, muito contribuiu para que acabassem por se conseguir impor.

Uma terceira ordem de factores relaciona-se com o rumo assumido pela própria vanguarda artística soviética. Como sustenta Benjamin Buchloh (e como também adverte Brandon Taylor), as “limitações históricas do Modernismo” constituíam uma preocupação progressivamente acutilante para a vanguarda soviética. A pesquisa artística em torno da auto-crítica do meio e da auto-referencialidade parecia aportar a um beco sem saída, sentindo-se como imperioso, face à nova conjuntura política, económica e social, empreender pesquisas artísticas que ultrapassassem estas limitações e que se articulassem com as novas condições históricas da produção industrial e de uma audiência de massas.<sup>92</sup> Deste modo, as

---

<sup>92</sup> Para demonstrar o quão correntes eram estas preocupações com as limitações históricas do Modernismo nas décadas de 1920 e 1930 — nomeadamente no que se refere à necessidade de articular uma experimentação formal que incorporasse a nova realidade da produção industrial com o facto de esta se pretender dirigir a uma audiência de massas —, Benjamin Buchloh compara textos de Varvara Stepanova, com textos e obras de El Lissitzky, e com o ensaio de Walter Benjamin “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica”, de 1935. Buchloh sustenta assim que o que era então percebido como “uma crise fundamental entre o paradigma modernista era não apenas uma crise de representação”, mas também “uma crise de relação com a audiência”, já que a “nova sociedade que se seguiu à revolução socialista (...) requeria sistemas de representação/ produção/ distribuição que iriam reconhecer a participação colectiva nos próprios processos de produção de riqueza social”: “The paradox and historical irony of Lissitzky’s work was, of course, that it had introduced a revolution of

vanguardas passam a pretender formular uma arte dirigida ao colectivo das massas, e

---

the perceptual apparatus into a otherwise totally unchanged social institution, one that constantly reaffirms both the contemplative behavior and the sanctity of historically rooted works of art.

This paradox complemented the contradiction that had become apparent several years earlier when Lissitzky had placed a suprematist painting, enlarged to the size of an agitational billboard, in front of a factory entrance in Vitebsk. **This utopian radicalism in the formal sphere** — what the conservative Soviet critics later would pejoratively allude to as formalism — **in its failure to communicate with and address the new audiences of industrialized urban society in the Soviet Union, became increasingly problematic in the eyes of the very groups that had developed constructivist strategies to expand the framework of modernism. It had become clear that the new society following the socialist revolution** (in many respects a social organization that was comparable to the advanced industrial nations of western Europe and the United States at that time) **required systems of representation/ production/ distribution which would recognize the collective participation in the actual processes of production of social wealth, systems which, like architecture in the past or cinema in the present, had established conditions of simultaneous collective reception.** In order to make art “an informed analysis of the concrete tasks which social life poses”, as Babichev had requested, and in order to “fill the gulf between art and the masses that the bourgeois traditions had established,” as Meyerhold had called for, entirely new forms of audience address and distribution had to be considered. But around 1920 even the most advanced works among the nonutilitarian object-constructions — by Rodchenko, the Stenberg brothers, Tatlin, and Medunetsky — did not depart much further from the modernist framework of bourgeois aesthetics than the point of establishing models of epistemological and semiotic critique. No matter how radical, these were at best no more than a negation of the perceptual conventions by which art had previously been produced and received.

**With sufficient historical distance it becomes clearer that this fundamental crisis within the modernist paradigm was not only a crisis of representation** (one that had reached its penultimate status of self-reflexive verification and epistemological critique). **It was also, importantly, a crisis of audience relationships, a moment in which the historical institutionalization of the avant-garde had reached its peak of credibility, from which legitimation was only to be obtained by a redefinition of its relationship with the new urban masses and their cultural demands.** The Western avant-garde experienced the same crisis with the same intensity. It generally responded with entrenchment in traditional models — the “Rappel à l’ordre” — and the subsequent alignment of many of its artists with the aesthetic needs of the fascists in Italy and Germany. Or, other factions of the Paris avant-garde responded to the same crisis with an increased affirmation of the unique status of a high-art avant-garde, trying to resolve the contradictions of their practice by reaffirming blatantly obsolete conventions of pictorial representation. **In the early ‘20s the Soviet avant-garde** (as well as some members of de Stijl group, the Bauhaus, and Berlin dada) **developed different strategies to transcend the historical limitations of modernism. They recognized that the crisis of representation could not be resolved without at the same time addressing questions of distribution and audience. Architecture, utilitarian product design, and photographic factography were some of the practices that the Soviet avant-garde considered capable of establishing these new modes of simultaneous collective reception.”** Benjamin H. D. Buchloh, “From Faktura to Factography”, *October*, Vol. 30, Autumn 1984, pp. 93-95 (consultado em <http://www.jstor.org/stable/778300> a 24.10.2008)

Num outro artigo, Buchloh aborda o mesmo assunto nos seguintes termos: “El Lissitzky had been among the first artists to understand that the concept of autonomy in modernism was particularly problematic: it stood in manifest contradiction to the assertion that the work would simultaneously provide an experience of formal, material, and structural radicality, and, thereby, anticipate and implement social and political “progress.”

One of the key concerns of Constructivists and Productivists had been the disentanglement of their practice from this mythology. Further, they attempted to develop strategies and production procedures that would concretize their aesthetic and political commitments, according to the original implications of the modernist critique: they sought to activate and expand its audience, to abolish the work’s cult and exhibition value, to deny its falsely auratic status, and, most importantly, to actually develop new strategies that would gradually anchor aesthetic practice to the social and political reality of the new mass-audiences.” Benjamin H. D. Buchloh, “Cold War Constructivism”, *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964* (ed. Serge Guilbaut). Cambridge, Mass.; London: The MIT Press, 1990, p. 93

já não para a elite que permanecia como o público natural do Modernismo. Assim se compreende, afirma Buchloh, a evolução do Construtivismo para o Produtivismo ou da fotomontagem para a fotografia a partir de 1920: o impulso que subjaz a estes desenvolvimentos consistia na tentativa de conferir uma dimensão social e política à sua arte ao nível da produção, distribuição e recepção.<sup>93</sup> Na senda desta perspectiva, podemos compreender como o Realismo Socialista herda do Construtivismo e, sobretudo, do Produtivismo uma determinada forma de encarar a produção e distribuição artística, uma crítica à autonomia da arte e uma concepção de uma arte para massas.<sup>94</sup>

Contudo, objectar-se-á facilmente, o Realismo Socialista não mantém destas vanguardas a sua valorização do novo ou original, a sua aposta na invenção de uma nova linguagem plástica, recorrendo a novos meios e suportes. Aparentemente, o Realismo Socialista (ainda segundo a concepção do paradigma historiográfico modernista) recorre a uma linguagem plástica “ultrapassada”, a um realismo oitocentista que a evolução do Modernismo deveria ter deixado definitivamente no passado de uma concepção temporal que vê sempre o presente como futuro. Todavia, como sustenta Boris Groys repetidamente, os referentes do Realismo Socialista foram

---

<sup>93</sup> Sobre esta tese ver Benjamin H. D. Buchloh, “From Faktura to Factography”, pp. 82-119. Referindo-se ao abandono da fotomontagem em prol da fotografia por volta de 1923-24 — transformação intimamente relacionada com a passagem de um procedimento de *faktura* para um procedimento *factográfico*, ou seja, da exploração do potencial de índice da fotografia para a exploração do seu potencial de ícone —, Buchloh afirma: “Thus *faktura*, an essential feature of the modernist paradigm that underlay the production of Soviet avant-garde until 1923, was replaced by a new concern for the *factographic* capacity of the photograph, supposedly rendering aspects of reality visible without interference or mediation. It was at this moment — in 1924 — that Rodchenko decided to abandon photomontage altogether and to engage in single-frame still photography, which transforms montage through the explicit choice of camera angle, the framing of vision, the determinants of filmic apparatus, and the camera’s superiority over the conventions of human perception. In Lissitzky’s essay this change is clearly indicated in the phrase arguing that “photomontage in its present stage of development uses finished entire photographs as elements from which it constructs a totality.” From this we see that homogeneity in the single print is favored over fragmentation, iconic representation of an absent referent is favored over the indexical materiality of the trace of a verifiable process, tactility of the construction of incoherent surfaces and spatial references is exchanged for the monumentality of the camera-angle’s awesome visions and the technological media optimism that it conveys. Yet while it is evident that at this moment the premises of the modernist paradigm were vacated, and that a programmatic commitment to new audiences entirely changed the nature of artistic production, it seems no more appropriate to neglect or condemn as *propaganda* Lissitzky’s or Rodchenko’s work from this period (nor their subsequent involvement with Stalin’s State Publishing House in the 1930s) than it would be to condemn certain surrealist artists (those in particular who developed what Max Ernst was to call the technique of the “painted collage”) as being responsible for providing advertising’s visual and textual strategies, operative to this very day.” Benjamin H. D. Buchloh, “From Faktura to Factography”, pp. 103-104

<sup>94</sup> Sobre esta tese ver Benjamin H. D. Buchloh, “From Faktura to Factography”, pp. 82-119

sobretudo os novos media — como o cinema, a fotografia, os posters, a publicidade — e não tanto a pintura oitocentista. Na perspectiva deste autor, o Realismo Socialista só recorreu à pintura porque ainda não existiam técnicas de manipulação da imagem por computador: pretendendo representar e configurar o futuro (a realidade que ainda não existia), a fotografia não servia cabalmente esse propósito, motivo pelo qual se teria recorrido à pintura. Deste modo, a pintura do Realismo Socialista devia mais aos novos media do que ao realismo oitocentista, quer nos referentes da sua produção, quer nos seus propósitos de distribuição (já que era uma pintura concebida para ser distribuída massivamente).<sup>95</sup>

Uma quarta ordem de factores, intimamente associada com a anterior, relaciona-se com o comprometimento político-social das vanguardas soviéticas. A questão de como formular uma arte para as massas politicamente comprometida, decorrente de uma crítica e abandono da autonomia da arte, é um debate central no meio artístico russo da década de 20, envolvendo artistas, críticos e teóricos do Suprematismo, do Construtivismo e do Produtivismo.<sup>96</sup> Como sublinha Buchloh, a

---

<sup>95</sup> Sobre esta tese ver Boris Groys, “The Art of Totality”, *The Landscape of Stalinism: the art and ideology of Soviet Space* (ed. by Evgeny Dobrenko and Eric Naiman), pp. 109-110 ou Boris Groys, “Utopian Mass Culture”, *Dream Factory Communism. The Visual Culture of the Stalin Era* (ed. by Boris Groys and Max Hollein), p. 26. Este argumento sustentado por Boris Groys será reinvocado no sexto capítulo.

<sup>96</sup> A este respeito Benjamin Buchloh sustenta que a condenação do Realismo Socialista no pós-guerra (ou seja, durante a Guerra Fria) pelos intelectuais ocidentais se baseou numa estratégia de imputar todas as responsabilidades pelo fim das vanguardas russas ao poder político, omitindo o facto deste período de transição artística ter sido despoletado por um debate dentro desses mesmos movimentos artísticos, não tendo envolvido oficiais do Partido: “For Socialist Realism to appear sufficiently horrifying after 1945, Western (American) intellectuals had to argue that after 1922 party politics made it impossible to work in any other mode, unless an artist were willing to face deportation, imprisonment, or death. After his arrival in the United States, Gabo became one of art history’s eyewitnesses; along with his brother, Antoine Pevsner, he gave an account of that moment in the Constructivist history that would be endlessly repeated, in almost literally identical terms, by scholars such as Herbert Read, George Heard Hamilton, Andrew Carnduff Ritchie, Eduard Trier, Robert Goldwater, and many others, from the early 1950s into the late 1970s. The “master statement”, issued in 1949 by Gabo himself, read:

At the end of the Civil War, they (i.e., the Party) took over cultural affairs and were given the job of drawing up our programmes. In only took them a few years to liquidate everything alive in art. They closed the School and brought in new teachers... The party’s hostility soon became very disturbing. We were attacked from all sides and no longer had the right to reply. To do so would have meant prison. Our only remaining choice was exile.

It is now understood that this particular period of artistic transition was occasioned by an internal artistic debate, which, among other consequences, led to Gabo’s and Pevsner’s departure from Whutemas (...). While apparently rabid and unrelenting, this debate certainly did not involve Party officials, but rather included artists like Malevich, who insisted on the departure of Kandinsky and Chagall, and like Rodchenko, who forced out into the open conflicts between the Productivist program and the increasingly aestheticized Constructivist practices of Gabo and Pevsner.

It is reasonable to assume that El Lissitzky was addressing, among others, the work of Gabo and Pevsner in his essay on “The New Russian Art”. He wrote:

relação de certos artistas, como Rodchenko e El Lissitzky, com o poder político foi voluntária e nada indica que não tenha existido um entusiasmo sincero da parte destes (Tatlin, por exemplo, embora tenha vivido com dificuldades, pôde não colaborar e ainda assim sobreviver).<sup>97</sup> Neste sentido, o “anti-modernismo” (como lhe chama Buchloh) característico do Realismo Socialista, no sentido de crítica à noção de autonomia da arte modernista e de assumpção de uma politização da prática artística, já estava presente em vanguardas como o Construtivismo e o Produtivismo. A despolitização das vanguardas russas e soviéticas foi mais uma das distorções criadas pelo paradigma historiográfico modernista, que assim conseguia resgatá-las para o seu cânone, forçando-as a conformarem-se com as suas teorias e critérios paradigmáticos baseados na autonomia artística.<sup>98</sup> Deste modo, o Realismo Socialista não pode ser visto como uma simples imposição do poder político, onde este assumia a figura do carrasco e a vanguarda a figura da vítima, como tem sido repetidamente veiculado.<sup>99</sup>

---

And finally, the materials were imbued with a symbolic meaning: iron stood for the willpower of the proletariat, glass was as clear and pure as its consciousness. Thus, a new sculptural body had been constructed, but it was not at all a machine; it did not perform any work and did not serve any utilitarian function. But this art still had one merit, in that it ruptured the old conception of art. Thus, the process of transcending the institution of art altogether began....The position of the artist in the world had changed: the materials of this profession became more varied; new conditions of reception emerged. Nevertheless, the artists still moved on the same old orbit. The merit of Tatlin and his colleagues consisted in the fact of having acquainted artists with actual space and contemporary materials.

But this group ended up in a kind of *fetishism of materials* and forgot the necessity of a new plan.

In contrast to the extremely well-informed scholars and general audiences of the pre-war period, the European and American public of the immediate postwar years was completely ignorant of that aspect of Russian and Soviet avant-garde history and its critical debates, and they would remain so for at least another twenty years.” Benjamin H. D. Buchloh, “Cold War Constructivism”, pp. 88-89

<sup>97</sup> Benjamin H. D. Buchloh, “From Faktura to Factography”, pp. 109 e 114

<sup>98</sup> “Western European and American audiences were as eager to reconstruct the institution of modernist high culture as they were anxious to depoliticize the heroic tradition of its opponents — the historical avant-garde of the 1915-25 period. However, the avant-garde tradition had to be reinstituted in such a way that it would supply the radical aesthetic goods without the political strings originally attached to the Dadaists’ and the Constructivists’ work, especially to that of their Productivist followers.” Benjamin H. D. Buchloh, “Cold War Constructivism”, p. 91. Sobre a despolitização da prática artística de personalidades como El Lissitzky e Rodchenko pelo paradigma historiográfico modernista, afirma Buchloh o seguinte no outro artigo mencionado: “It is a distortion that deprives these artists — if nothing else — of their actual political identity (...), as it deprives us of the understanding of one of the most profound conflicts inherent in modernism itself: that of the historical dialectic between individual autonomy and the representation of a collectivity through visual constructs.” Benjamin H. D. Buchloh, “From Faktura to Factography”, p. 114

<sup>99</sup> A este respeito, Clark e Dobrenko afirmam: “In terms of these hierarchies, the intelligentsia occupied a sort of intermediate — or, more accurately, intermediary — role between those with textual authority (the leadership) and the populace at large. Whether painting a picture, making a film, or composing a poem, creative intellectuals were to function as explicators of the texts. Western historiography as tended to divide them into “true” intellectuals and Stalinist “hacks”, and to represent the “true” intellectuals as victims or opponents of Stalinism. Traditionally, the intelligentsia had seen themselves as independent of the state — critics trying to keep the state honest — or even in opposition to it. This was a role they had inherited from the tsarist era and to some extent that continued to be their

De um ponto de vista modernista, poder-se-á ainda contra-argumentar que enquanto o conceito de *kul'tura* (a “alta cultura” de Greenberg) foi um valor dominante entre a *intelligentsia* russa dos anos de 1920, as vanguardas poderiam ter conseguido granjear os apoios necessários para a sua promoção como estética e política cultural “oficial” — e assim, a educação das massas não se faria por uma facilitação da experiência estética, mas antes por uma educação das mesmas para a fruição de produtos culturais de vanguarda (se entendermos a experiência estética proporcionada pelo Realismo Socialista na esteira de Greenberg).

Contudo, à luz dos debates dos anos 20, a questão não se colocava nestes termos. O início da experiência bolchevique na Rússia em 1917 é uma revolução paradigmática não só em termos políticos, mas em termos filosóficos, isto é, é uma reformulação total da forma de ver o mundo e a História através da teoria marxista.<sup>100</sup>

---

identity in Soviet Russia. In historical reality, however, for every “dissident” intellectual in tsarist Russia there was another in some way implicated in the apparatus of the state; several quite prominent writers served as censors. A similar ambiguity in the Soviet intelligentsia emerges in this volume.

The documents presented here provide a more reliable account of instances of resistance and independence among Soviet intellectuals than we have had before. Examples include the dissident broadsheet distributed at the First Congress of the Writers Union in August 1934 (doc. 71); the underground society of Ukrainian writers (doc. 134); and signs of independence among writers’ groups in Leningrad (doc. 133) and in their village of Peredelkino outside Moscow (doc. 140). But at the same time, the intelligentsia should not be idealized, as they so often are in Western historiography, nor should they be seen as an extrasystemic category. Intellectuals were implicated in the workings of the state, which not only “repressed” them but also rewarded them with one of the most privileged existences available in Soviet Russia. Several leading writers, including Isaac Babel, were close to the heads of the secret police, as these documents show. The documents also show the extent to which the intelligentsia assimilated the habits of mind, discourse, and practices of Soviet society, including in particular the proclivity for factional squabbles and for mutual denunciation. In some instances leading intellectuals, far from closing ranks when one of their number was attacked or purged, or from being outraged or dismayed, expressed approval and even exulted in the demise of a rival. Conversely, we see how intellectuals coveted the baubles (state prizes and orders) that the regime meted out to them and were offended when they did not receive them.” Katerina Clark e Evgeny Dobrenko, *Soviet Culture and Power. A History in Documents, 1917-1953*. (ed. by Katerina Clark, Evgeny Dobrenko, Andrei Artizov, Oleg Naumov), pp. xiv-xv.

<sup>100</sup> Efectivamente, uma das cautelas metodológicas constantes que a presente investigação impõe relaciona-se com a necessidade de analisar (e julgar) cada tipo de produção artística à luz do seu contexto específico e segundo o paradigma historiográfico que a enformou, não resvalando para o erro (fácil) de a julgar pelos critérios do paradigma historiográfico que se lhe opõe. Benjamin Buchloh também adverte para este perigo e necessidade. A propósito de uma crítica à obra de Christina Lodder *Russian Constructivism* (New Haven and London: Yale University Press, 1983), afirma: “The problem with this criticism however — as with all previous rejections of the later work of Rodchenko and Lissitzky — is that criteria of judgment that were originally developed within the framework of modernism are now applied to a practice of representation that had deliberately and systematically disassociated itself from that framework in order to lay the foundations of an art production that would correspond to the needs of a newly industrialized collective society. Because, as we have seen, these conditions required radically different production procedures and modes of presentation and

E ao que nesta ficara por formular, como é o caso do que seria uma estética marxista (efectivamente não existe nada nas obras de Marx e de Engels que possa ser tomado como uma estética marxista coerente<sup>101</sup>), cabia agora aos que realizavam a sua teoria deduzir e criar. A estética e a História da Arte foram um desses campos em branco que se tiveram de construir.

Partindo das premissas marxistas de que a História era uma contínua luta de classes e de que a cultura, como parte integrante da super-estrutura, era sempre um produto da classe no poder que legitimava e promovia os seus interesses, retiraram-se consequências com as quais se começaram a construir o novo paradigma historiográfico do Realismo Socialista.

O início da tentativa de construção de um novo paradigma partia assim da seguinte questão: se a cultura é sempre um produto da classe no poder, a cultura herdada pela Revolução é uma cultura burguesa e aristocrática. A nova classe no poder — o proletariado — tem, portanto, de forjar a sua própria cultura. Foi por isso que a década de 1920 foi dominada pelo debate em torno da definição de uma “cultura proletária”, a qual se sabia que demoraria a emergir.

Na indefinição inicial do que seria uma “cultura proletária”, assumia-se que esta seria aquela que “servisse os interesses do proletariado”, da mesma forma que a cultura burguesa servira os interesses da burguesia. É por isso que a cultura proletária se definia, *em primeiro lugar*, por oposição à cultura burguesa.

Entre os grupos artísticos russos que concorreram para a elaboração de uma nova cultura proletária — em suma, todos os que aderiram à Revolução —, existiam os que apresentavam a proposta mais radical para a edificação da mesma: partir de uma tábua rasa da cultura do passado e construir uma nova cultura sobre bases completamente distintas. Entre os defensores desta linha estavam obviamente as vanguardas e alguns membros do Proletkult.

---

distribution, any historical critique or evaluation will have to develop its criteria from *within* the actual intentions and conditions at the origin of these practices.” Benjamin H. D. Buchloh, “From Faktura to Factography”, p. 108

<sup>101</sup> A este respeito ver Valeriano Bozal, “Estética y marxismo”, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (ed. Valeriano Bozal), vol II. Madrid: A. Machado Libros, 2002, pp. 161-184



Todavia, o Partido sempre se pronunciara contra esta abordagem, contra um ímpeto revolucionário “destruidor” do passado (talvez devido à própria engrenagem marxista da História, a qual não podia prescindir do passado para a sua teleologia...). Para líderes como Lenine e Estaline, a história era uma arena da luta de classes, pelo que em todas as épocas do passado como do presente existiriam sempre duas forças em conflito — uma força progressista, e uma reaccionária.<sup>102</sup> Essas forças também estavam presentes na História da Arte e seriam elas o crivo que permitiria ao crítico, ao historiador, ao artista e ao escritor seleccionar “o que de melhor se fez em todas as épocas” (i.e., as forças artísticas progressistas), para, “assimilando-as criticamente”, poder elaborar uma cultura proletária.

É esta suspeição essencial com o valor do novo, expressa por Lenine na frase em epígrafe, que começa a demarcar os dois paradigmas: enquanto o paradigma modernista absorve a valorização do novo do programa das vanguardas — com efeito, é a valorização radical do novo pelas vanguardas, através da destruição contínua da tradição, que dinamiza a sua lógica sucessória no início do século XX —, elegendo o “novo” na experimentação formal como critério para o desenvolvimento da História da Arte, o paradigma do Realismo Socialista rejeitará por completo esta valorização. Para o paradigma do Realismo Socialista, a questão coloca-se de uma forma completamente distinta: o “novo” não tem um valor intrínseco, mas sim o que é considerado progressista na luta de classes — a arte que serve os interesses do proletariado no momento da sua ascensão, a arte que servira os interesses da burguesia quando esta suplantara a aristocracia do Antigo Regime, e assim sucessivamente.

Contudo, observamos que também o paradigma do Realismo Socialista absorve algo do projecto das vanguardas — a sua ambição política, ou dito de outra forma, a conjugação do um projecto político com um projecto estético. E isto deriva, como vimos, da localização que a teoria marxista atribui à cultura, como um produto da classe dirigente integrado na super-estrutura que promove os seus interesses.

Podemos assim sustentar que uma divergência fundamental entre os dois paradigmas radica no aspecto do programa das vanguardas que cada um elege

---

<sup>102</sup> Sobre esta concepção historiográfica do paradigma do Realismo Socialista veja-se, por exemplo, Boris Groys, “The Art of Totality”, *The Landscape of Stalinism: the art and ideology of Soviet Space* (ed. by Evgeny Dobrenko e Eric Naiman), pp. 107-108

realizar. O Modernismo realiza até à exaustão o valor do novo e o seu paradigma historiográfico elege-o como critério fundamental de valoração; contudo, na sua reivindicação da autonomia da arte, abdica da dimensão política das vanguardas, admitindo assim que nem estas se aliaram eficazmente a um projecto político, nem conseguiram por si mesmas operar a pretendida remodelação da humanidade (em suma, não se conseguiram impor sobre a cultura de massas). Por seu lado, o paradigma do Realismo Socialista realiza completamente a dimensão política das vanguardas, na medida em que alia indistritavelmente o projecto político a um projecto estético; porém, ao fazê-lo, prescinde do valor do novo, pois o novo, em si mesmo, não só não tem “posição de classe” (não é necessariamente progressista), como, consequentemente, não oferece garantias de uma eficaz modelação das mentalidades no quadro político-ideológico pretendido.

Assim, na história da emergência dos dois paradigmas historiográficos concorrentes, a escolha entre o “novo” e a “dimensão política” parece apresentar-se como irredutível: para que a pesquisa formal prossiga, é necessário protegê-la de constrangimentos políticos através da reivindicação da autonomia da arte, assumida assim como uma “estratégia de sobrevivência”, como dizia Greenberg; para que a “dimensão política” de um programa estético se concretize, necessário é desprotegê-lo dessa autonomia, logo sujeitando as suas pesquisas à ingerência política. Ao apelarem a uma aliança com o poder político, as vanguardas russas pareciam assim ditar o seu destino. Não porque fosse inevitável que o poder político lhes impusesse uma outra linha estética, como efectivamente aconteceu, mas simplesmente porque nessa aliança o Partido não assumiria uma postura passiva na definição das políticas culturais, e assim a independência da pesquisa formal das vanguardas ficaria irremediavelmente comprometida.

Ao longo deste capítulo vimos como o debate em torno da “cultura proletária” que animou toda a década de 1920 foi resolvido na Rússia na primeira metade da década de 1930 com a definição da doutrina estética, crítica e historiográfica do Realismo Socialista. Construído em primeiro lugar por oposição à arte, teoria e historiografia ocidental, o Realismo Socialista torna-se a primeira imagem coesa e oficial de uma cultura especificamente soviética, sendo assim indistritável da

própria constituição da uma identidade soviética, que apresenta deste modo a sua radical diferença relativamente ao mundo capitalista, burguês e ocidental.

Se, como vimos no primeiro capítulo, o paradigma historiográfico modernista se construiu, em primeiro lugar, para integrar uma “anomalia” — a produção artística das vanguardas — que os anteriores modelos historiográficos não conseguiam abarcar e, posteriormente, insistirá cada vez mais na teoria da autonomia da arte para responder à conjuntura política dos anos 30, o paradigma historiográfico do Realismo Socialista constrói-se em simultâneo com a teoria da arte e com a produção artística que pretende criar: uma nova arte para um novo regime político que pretende forjar uma nova sociedade socialista.

Vimos também como a constituição do paradigma historiográfico do Realismo Socialista parte de um debate muito similar ao que ocorrera nos círculos de esquerda dos E.U.A. durante a década de 1930 em torno da “cultura proletária”, ainda que com resultados diametralmente opostos. Se a desilusão da esquerda norte-americana com o regime soviético e com as suas políticas culturais a partir de 1936 a fez procurar caminhos teóricos alternativos, os quais, partindo de um questionamento sobre a forma de conciliar uma prática modernista com um comprometimento político revolucionário, acabaram por se resolver, em 1939, na “despolitização” da arte e da historiografia proposta por Greenberg, na Rússia a resolução deste debate cristalizou-se em 1934 num paradigma que propõe exactamente o contrário: uma politização da arte e da historiografia.

Consequentemente, as teorias, normas, critérios e métodos do paradigma historiográfico do Realismo Socialista opõem-se ponto por ponto, como vimos no quadro comparativo dos dois paradigmas, aos do paradigma historiográfico modernista, tornando-os assim paradigmas concorrentes entre os quais o debate fica inevitavelmente comprometido pela lógica de mútua exclusão dos seus argumentos. Partindo de uma génese comum — um debate da esquerda dos anos 20 e 30 sobre a definição de uma cultura proletária —, os dois paradigmas constituíram respostas diferenciadas à mesma questão, cuja resolução (e eleição), como vimos, decorreu de valores exteriores ao campo disciplinar da História da Arte: o paradigma modernista acabou por priorizar o questão da liberdade de criação artística, enquanto que o paradigma do Realismo Socialista priorizou a integração de um projecto político-estético.

Como veremos, será esta permeabilidade dos paradigmas historiográficos aos valores da sua conjuntura histórica e ideológica que os tornará num potencial emblema identitário nacional quando os E.U.A. e a Rússia se envolverem na disputa ideológica que ficou conhecida por Guerra Fria.



## PARTE II: A AFIRMAÇÃO DOS PARADIGMAS HISTORIOGRÁFICOS



## Capítulo 3. Afirmação do Paradigma Historiográfico Modernista

### 3.1. II Guerra Mundial e queda de Paris: a vanguarda em trânsito — 1939-1945

No mesmo ano de 1939 em que Greenberg publica o seu ensaio seminal, deflagra na Europa a II Guerra Mundial, conflito cujas consequências marcarão indelevelmente o curso do debate historiográfico que nos ocupa. Como vimos no primeiro capítulo, a iminência de um conflito mundial e a crise da cultura ocidental que tal parecia acarretar preocuparam insistentemente escritores e editores da *Partisan Review* ao longo de todo o ano de 1939. Simultaneamente, vimos também como, a partir de 1936 (com os primeiros julgamentos-espectáculo de Moscovo), a elite intelectual nova-iorquina inicia o seu afastamento do comunismo soviético, o qual, transitando por uma breve adesão ao trotskismo, se saldará num processo de desmarxização, no qual o pacto germano-soviético de 1939 assinala um ponto de viragem decisivo.

O início da II Guerra Mundial na Europa em Setembro de 1939 confirmará pois os piores receios proferidos na *Partisan*, mas será a queda de Paris em 1940, centro artístico e intelectual do mundo ocidental até então, que despoletará as consequências mais importantes para a produção artística e para a historiografia da arte norte-americana. Por um lado, a ocupação nazi de França provoca a emigração de intelectuais e artistas europeus para os E.U.A., os quais, devido à influência que exercerão sobre os artistas norte-americanos, ajudarão à criação de uma arte norte-americana independente da tradição europeia.<sup>1</sup> Por outro lado, ao confirmar o prognóstico de “vazio de centro” cultural que vinha sendo expresso pela *Partisan*, abre a possibilidade de Nova Iorque se afirmar, através da sua historiografia artística, como o novo centro da cultura ocidental.

---

<sup>1</sup> Sobre a influência que a imigração europeia durante a II Guerra Mundial exercerá sobre o meio artístico norte-americano veja-se Martica Sawin, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*. Cambridge, Mass.; London: The MIT Press, 1995



Reflectindo precisamente sobre a ocupação nazi de Paris, Harold Rosenberg publica logo em 1940 um artigo intitulado “The Fall of Paris”.<sup>2</sup> “O laboratório do século XX foi encerrado.” — declara na abertura do seu texto. Porém, adverte de seguida, a “deflação da exuberância intelectual” de Paris começara uma década antes da sua ocupação alemã. Não obstante, Paris continuava a ser até então o “Sítio Sagrado” da cultura moderna, devido à confluência cosmopolita de artistas e intelectuais de todas as partes do mundo que aí criavam a cultura de vanguarda da sua época:

*Yet up to the day of the occupation, Paris had been the Holy Place of our time. The only one. Not because of its affirmative genius alone, but perhaps, on the contrary, through its passivity, which allowed it to be possessed by the searchers of every nation. (...)*

*Here life seemed to be forever staining towards a new quality. Since it might be the sign of what was to come, each fresh gesture took an immediate importance. Twentieth-century Paris was to the intellectual Pioneer what nineteenth-century America had been to the economic one.<sup>3</sup>*

Todavia, a cultura moderna criada em Paris não era especificamente parisiense ou francesa; se algo caracteriza o Modernismo, sublinha Rosenberg, é o seu internacionalismo:

*Paris represented the International of culture. (...) But despite this surface local color, twentieth-century art in Paris was not Parisian; in many ways it was more suited to New York or Shanghai than to this city of eighteenth-century parks and alleys. What was done in Paris demonstrated clearly and for all time that such thing as international culture could exist. Moreover, that this culture had a definite style: the Modern.<sup>4</sup>*

A defesa da arte moderna e do seu intrínseco internacionalismo entrelaça-se, em Rosenberg, com um ataque a uma arte e cultura que insiste em permanecer ensimesmadamente nacionalista nos seus valores e referências:

*A whole epoch in the history of art had come into being without regard to national values. The significance of this fact is just now becoming apparent. Ten years ago, no one would have questioned the possibility of a communication above the national, nor consequently, of the presence of above-national elements even in the most national of*

---

<sup>2</sup> Harold Rosenberg, “The Fall of Paris”, *Partisan Review*, 1940. Publicado posteriormente com algumas alterações em Harold Rosenberg, *The Tradition of the New*. New York, 1959. Texto consultado segundo a última versão em Charles Harrison and Paul Wood (eds.), *Art in Theory, 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, pp. 549-553

<sup>3</sup> Harold Rosenberg, “The Fall of Paris”, p. 550

<sup>4</sup> Harold Rosenberg, “The Fall of Paris”, p. 550

*art forms. Today, however, 'sanity movements' everywhere are striving to line up art at the chauvinist soup kitchens. And to accomplish this, they attack the value and even the reality of Modernism and 'the Paris style'. National life alone is put forward as the only source of all inspiration. But the Modern in literature, painting, architecture, drama, design, remains, in defiance of government bureaus or patriotic streetcleaners, as solid evidence that a creative communion sweeping across all boundaries is not out of reach of our time.*<sup>5</sup>

Este ataque a uma arte nacionalista dirigia-se, em primeiro lugar, aos artistas, críticos e políticos que nos E.U.A. defendiam uma pintura de género, caracterizada pelo nacionalismo e pelo academismo, de que são exemplo movimentos artísticos como a *American Scene School* e os Regionalistas.<sup>6</sup> De facto, como veremos mais adiante, quando começar a emergir o que a crítica e historiografia consagrarão como a primeira vanguarda norte-americana (o Expressionismo Abstracto), a sua promoção terá antes de mais de enfrentar a resistência dos defensores deste tipo de pintura mais tradicional e conservadora.<sup>7</sup>

Após uma breve caracterização do “Moderno” — como uma libertação individualista do passado, criadora de uma nova concepção espaço-temporal, baseada no internacionalismo e na eternidade do imediato —, Rosenberg adverte que o Modernismo não periga pelo facto da sua capital tradicional ter sido ocupada: como cultura própria da Modernidade instaurada com a Revolução Francesa, ela é própria de todos os países que tenham passado por semelhante processo de modernização política, económica e social:

*Paris has been synonymous with Modernism in the sense of the special style and tempo of our consciousness. But it is a mistake to see this city also as central to the modern in the larger sense, the sense in which we think of the contemporary as beginning in 1789. This larger and more fundamental span has not belonged to Paris alone. It has embraced equally the United States, South America, industrial and revolutionary China, Japan, Russia, the whole of Europe, every spot in the world touched by contemporary civilization. Despite the fall of Paris, the social, economic, and cultural workings which define the modern epoch are active everywhere. Even the style has not vanished with the elimination of its capital: having been driven from the realm of art, it now reappears in new military and propaganda techniques. If there is a break between our lives and the kind of life existing before 1789, the current*

---

<sup>5</sup> Harold Rosenberg, “The Fall of Paris”, pp. 550-551

<sup>6</sup> Sobre uma defesa da pintura norte-americana da *American Scene School* e dos Regionalistas consulte-se, por exemplo, o texto de Grant Wood “Revolt Against the City”, de 1935, em Charles Harrison and Paul Wood (eds.), *Art in Theory, 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, pp. 435-436

<sup>7</sup> Sobre a polémica entre a arte moderna e a arte tradicionalista na definição identitária norte-americana, entre 1930 e 1960, veja-se Jane de Hart Mathews, “Art and Politics in Cold War America”, *American Historical Review*, N. 81, October 1976, pp. 762-787. Artigo reeditado e consultado em *Pollock and After. The Critical Debate*. (ed. by Francis Francina), pp. 155-180

*debasement of the Paris of the past 150 years does not imply a break of similar magnitude with the future. The world takes its shape from the modern, with consciousness or without it.*<sup>8</sup>

Após uma crítica à política da Frente Popular (cujas necessidades de “defesa nacional” perante a ameaça do fascismo suavizaram os aspectos mais radicais do pensamento político e cultural revolucionário), Rosenberg declara:

*No one can predict the center of this new phase. For it is not by its own genius alone that a capital of culture arises. Current flowing throughout the world lifted Paris above the countryside that surrounds it and kept it suspended like a magic island.*<sup>9</sup>

Como em breve veremos, não faltará muito para que a crítica artística comece a proclamar Nova Iorque como a nova capital da cultura ocidental. Ao insistir no carácter internacional do Modernismo e ao considerá-lo como a manifestação cultural própria de todos os países entrados na era contemporânea, Rosenberg prepara teoricamente a possibilidade do centro da cultura ocidental se transladar do Velho Continente para os E.U.A..

Figura absolutamente central na reivindicação teórica dessa transladação de centro foi Clement Greenberg, cuja carreira como crítico e teórico do Modernismo se começa a afirmar definitivamente nesta década. Neste mesmo ano de 1940, publica um importante ensaio na *Partisan Review*, intitulado “Towards a Newer Laocoon”<sup>10</sup>.

A importância deste ensaio radica sobretudo na construção de uma teoria que se oferece como a justificação histórica do Abstraccionismo. Se no ensaio “Avant-Garde and Kitsch”, que publicara um ano antes, Greenberg define a arte de vanguarda eminentemente por oposição ao *kitsch*, neste ensaio traçará uma “apologia histórica” do Abstraccionismo através de uma descrição da evolução da História da Arte, definindo e aprofundando alguns dos conceitos centrais do paradigma historiográfico modernista.

O autor abre o seu ensaio com uma defesa do Abstraccionismo, considerando-o nada menos do que como um “destino identitário” da pintura:

---

<sup>8</sup> Harold Rosenberg, “The Fall of Paris”, p. 552

<sup>9</sup> Harold Rosenberg, “The Fall of Paris”, p. 553

<sup>10</sup> Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, *Partisan Review*, July-August 1940. Consultado em Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism* (ed. by John O’Brian), vol.1, pp. 23-38

*The dogmatism and intransigence of the “non-objective” or “abstract” purists of painting today can not be dismissed as symptoms merely of a cultist attitude towards art. Purists make extravagant claims for art, because usually they value it much more than any one else does. (...) A great deal of purism is the translation of an extreme solicitude, an anxiousness as to the fate of art, a concern for its identity.*<sup>11</sup>

Condescendo que todos os fenómenos culturais reflectem as circunstâncias históricas em que ocorrem — breve anuência à pertinência da abordagem de uma História Social da Arte que pouco empregará na abordagem formalista que elege —, afirma que não existe nada na arte que a impila em determinada direcção (afirmação refutada ao longo de toda a argumentação do ensaio); porém, a melhor arte contemporânea, afirma, é a arte abstracta. Deste modo, o ensaio apresenta-se como uma explicação dessa “supremacia presente”:

*It is quite easy to show that abstract art like every other cultural phenomenon reflects the social and other circumstances of the age in which its creators live, and that there is nothing inside art itself, disconnected from history, which compels it to go on one direction or another. But it is not so easy to reject the purist’s assertion that the best of contemporary plastic art is abstract. Here the purist does not have to support his position with metaphysical pretensions. And when he insists in doing so, those of us who admit the merits of abstract art without accepting its claims in full must offer our own explanation for its present supremacy.*<sup>12</sup>

Para fundamentar a “supremacia” actual do Abstraccionismo, Greenberg introduz uma noção que será fundamental à sua teoria e crítica da arte: a noção de pureza na arte, a qual define por contraponto a uma “confusão das artes” (que vigorava antes desta noção se afirmar) e que se traduz numa aceitação e limitação de cada arte ao seu campo disciplinar específico, isto é, aos condicionalismos e características próprias do meio ou suporte com que opera:

*Discussion as to purity in art and, bound up with it, the attempts to establish the differences between the various arts are not idle. There has been, is, and will be, such*

---

<sup>11</sup> Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, p. 23

<sup>12</sup> Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, p. 23. Este trecho não está isento de ambiguidades interpretativas. Ao afirmar o condicionamento histórico da arte abstracta, poderá estar a referir-se ao ensaio de Meyer Schapiro “The Nature of Abstract Art” (1937), analisado no primeiro capítulo. Mas o que mais dúvidas suscita é a conjunção adversativa que emprega entre esta afirmação e a que declara que a melhor arte contemporânea é abstracta, como se a abordagem da História Social da Arte não fosse capaz de explicar cabalmente um fenómeno como a (pretensa) supremacia do Abstraccionismo sobre os demais movimentos artísticos. Rejeita a justificação desta supremacia através de “pretensões metafísicas”, o que poderá ser uma referência a um tipo de crítica mais lírica, como a de Harold Rosenberg, propondo, ao invés, uma crítica formalista mais “técnica”, objectiva e verificável, com maiores pretensões de cientificidade.

*a thing as a confusion of the arts. From the point of view of the artist engrossed in the problems of his medium and indifferent to the efforts of theorists to explain abstract art completely, **purism is the terminus of a salutary reaction against the mistakes of painting and sculpture in the past several centuries which were due to such a confusion.***<sup>13</sup>

Deste modo, Greenberg explica o Abstraccionismo — neste trecho equacionado a “purismo”, na medida em que significa o culminar da noção de pureza na arte — como o “fim de uma reacção salutar contra os erros da pintura e da escultura” que se deviam a uma confusão das artes. Assim, ao aplicar retroactivamente os critérios com os quais avalia a pintura contemporânea, constrói uma explicação teleológica da evolução da pintura, a qual parecia condenar no parágrafo anterior (“purism is the terminus of a salutary reaction” versus “and there is nothing inside art itself, disconnected from history, which compels it to go on one direction or another”), o que resulta numa condenação da arte do passado: à luz do critério de “pureza” da arte abstracta actual, todo o passado teria sido um erro que a arte contemporânea viria, “salutarmente”, redimir ou corrigir.

De seguida, Greenberg procede a uma explanação da sua teoria histórica segundo o critério da “pureza”: analisa a “confusão das artes” desde o século XVII, rastreando os inícios da sua “purificação” quando estas se começam a limitar ao seu meio específico. Segundo o autor, a génese da “confusão das artes” radicaria no século XVII, uma vez que foi nesta época que a literatura, ao tornar-se a arte dominante na Europa, começou a influenciar as demais artes. Deste modo, para além da pintura imitar a escultura e a escultura imitar a pintura, ambas começaram a imitar a literatura:

*Now, when it happens that a single art is given the dominant role, it becomes the prototype of all art: the others try to shed their proper characters and imitate its effects. The dominant art in turn tries to absorb the functions of the others. A confusion in the arts results, by which the subservient ones are perverted and distorted; they are forced to deny their own nature in an effort to attain the effects of the dominant art. (...)*

*But painting and sculpture, the arts of illusion par excellence, had by that time achieved such a facility as to make them infinitely susceptible to the temptation to emulate the effects, not only the illusion, but of other arts. Not only could painting imitate sculpture, and sculpture painting, but both could attempt to reproduce the effects of literature. And it was for the effects of literature that 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> century painting strained most of all.*<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, p. 23

<sup>14</sup> Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, pp. 24-25

A influência da literatura sobre a pintura é assim a principal responsável por esta se encontrar afastada do seu meio específico, perseguindo objectivos que, segundo Greenberg, não lhe pertencem:

*In general, painting and sculpture in the hands of the lesser talents — and this is what tells the story — become nothing more than ghosts and “stooges” of literature. All emphasis is taken away from the medium and transferred to subject matter.*<sup>15</sup>

A defesa da pureza na pintura processa-se então a dois níveis: contra a imitação da escultura, ou seja, contra a concepção tridimensional do espaço e dos objectos nela inscritos (o que fora materializado na revolução das vanguardas sobre as formas de representação herdadas do Renascimento); e contra a imitação da literatura, ou seja, contra as narrativas ou conteúdos transmitidos pela pintura. Há pois dois aspectos a considerar: a questão da *mimesis* e a questão das temáticas ou significados. E entre os dois, Greenberg parece claramente levantar mais objecções contra o segundo...

*It was not realistic imitation in itself that did the damage so much as realistic illusion in the service of sentimental and declamatory literature. Perhaps the two go hand in hand. To judge from Western and Graeco-Roman art, it seems so. Yet it is true of Western painting that in so far as it has been the creation of a rationalist and scientifically-minded city culture, it has always had a bias toward a realism that tries to achieve allusions by overpowering the medium, and is more interested in exploiting the practical meanings of objects than in savoring their appearance.*<sup>16</sup>

Este trecho permite-nos especular sobre as motivações de Greenberg subjacentes à sua construção teórica e historiográfica. Embora estas afirmações, no alinhamento do seu ensaio, se reportem à pintura oitocentista, não é difícil estabelecer alguns paralelos com o contexto imediato da época em que o ensaio é redigido. Como vimos nos capítulos anteriores, o debate sobre a teoria e crítica da arte em que Greenberg começa a participar decorria de um debate originário no campo literário, tanto nos E.U.A. como na Rússia, sobre a definição de uma “arte proletária”. Neste debate, a literatura assumiu um papel preponderante, na medida em que era o campo disciplinar onde, com maior clareza e precisão, se podiam testar as potencialidades de transmissão de ideias e conteúdos políticos. Ela assumiu assim o papel de liderança

---

<sup>15</sup> Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, p. 25

<sup>16</sup> Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, p. 27

entre as artes neste debate.<sup>17</sup> À questão central deste debate — como conciliar a experimentação formal do Modernismo com um comprometimento político — Greenberg, em “Avant-Garde and Kitsch”, responde com a impossibilidade de tal compromisso, defendendo que a sobrevivência da arte de vanguarda dependia da sua despolitização, ou, nas suas próprias palavras, “com a retirada da confusão ideológica” que este debate lhe parecia constituir. Não surpreende assim que Greenberg eleja a influência da literatura na pintura — entendida como manifestação de conteúdos — como o maior obstáculo à pureza da arte e lhe dedique um excuro histórico rastreando o seu poder de infiltração nas demais artes.

Não é pois a tradição de imitação da natureza na pintura o que mais obsta à pureza na arte, não obstante considerar que na tradição da pintura ocidental *mimesis* e conteúdos caminham frequentemente lado a lado, manifestando “uma inclinação para o realismo que tenta alcançar alusões abafando o meio” e demonstrando que “está mais interessada em explorar os significados práticos dos objectos do que em saborear a sua aparência”. Ou seja, segundo o autor uma estética realista presta-se facilmente a veicular conteúdos, enquanto que uma estética que se concentre no seu meio, ou seja, uma estética abstracta, prestar-se-á tão somente a que lhe “saboreiem a aparência”, expressão que Greenberg dotará de outra espessura teórica em ensaios posteriores ao recorrer à concepção kantiana de “contemplação estética desinteressada”. Não podemos deixar de ver nesta concepção a justificação teórica basilar — na perspectiva do paradigma historiográfico modernista — da oposição entre uma arte politicamente comprometida (ou instrumentalizada), como o Realismo Socialista ou o Realismo Social norte-americano, e uma arte teórica e criticamente despolitizada, como o será o Expressionismo Abstracto.

Com efeito, na descrição histórica que oferece da evolução da arte em “Towards a Newer Laocoon”, Greenberg recupera o argumento avançado em “Avant-Garde and Kitsch” sobre a necessidade da despolitização da vanguarda, em meados do século XIX, como uma estratégia de sobrevivência numa sociedade capitalista:

---

<sup>17</sup> Note-se que o Realismo Socialista se define em primeiro lugar no campo literário e só depois se expande às restantes artes. A este respeito Katerina Clark e Evgeny Dobrenko afirmam: “Most canonically, then, Socialist Realism was defined in terms of literature. Indeed, for most of the thirties literature was the flagship of Soviet culture and the other branches of the arts were expected to follow its models.” Katerina Clark e Evgeny Dobrenko, *Soviet Culture and Power. A History in Documents, 1917-1953*. (ed. by Katerina Clark, Evgeny Dobrenko, Andrei Artizov, Oleg Naumov), p. 139

*Romanticism was the last great tendency following directly from bourgeois society that was able to inspire and stimulate the profoundly responsible artist – the artist conscious of certain flexible obligations to the standards of his craft. By 1848 Romanticism had exhausted itself. After that impulse, although indeed it had to originate in bourgeois society, could only come in the guise of a denial of that society, as a turning away from it. It was not to be an about-face towards a new society, **but an emigration to a Bohemia which was to be art's sanctuary from capitalism.** It was to be the task of the avant-garde to perform in opposition to bourgeois society the function of finding new and adequate cultural forms for the expressions of that same society, **without at the same time succumbing to its ideological divisions and its refusal to permit art to be their own justification.** The avant-garde, both child and negation of Romanticism, **becomes the embodiment of art's instinct of self-preservation. It is interested in, and feel responsible to, only the values of art.**<sup>18</sup>*

Também aqui nos poderíamos perguntar se o que Greenberg afirma sobre as condições sociais da arte em meados do século XIX não será igualmente válido para o momento em que escreve o presente ensaio ou, dito de outra forma, se a interpretação histórica que faz sobre a despolitização da vanguarda oitocentista não reflecte a necessidade que sente de reafirmação da autonomia da arte num contexto de forte politização do meio cultural, como o foi a década de 1930 e inícios de 1940 em que escreve. De facto, como vimos no primeiro capítulo, a desmarxização da elite intelectual nova-iorquina em finais da década de 1930 fez com que o debate em torno da “arte proletária” se saldasse progressivamente numa reafirmação da autonomia da arte, da crítica e da teoria artística, despolitização esta que se revelará cada vez mais crucial à medida que os E.U.A. necessitem, com o início da Guerra Fria, não só de definir a sua identidade para exportação ao nível da diplomacia cultural, como de defender essa construção identitária perante os seus detractores internos nos tempos do Macartismo, como veremos oportunamente. Na realidade, a despolitização que Greenberg reconhece à arte de vanguarda é, antes de mais, a despolitização que julga essencial imprimir a uma crítica artística até então dominada por preocupações políticas, que “recusavam permitir que a arte fosse a sua própria justificação”.

Além disso, é de sublinhar que Greenberg parece antecipar a lógica argumentativa que caracterizará o debate historiográfico durante a Guerra Fria: a sua interpretação da despolitização da vanguarda como uma estratégia de sobrevivência em épocas de tumulto ideológico, a sua defesa da autonomia da arte como um “instinto de auto-preservação”, a sua obstinada insistência na necessidade da arte escapar às ideias

---

<sup>18</sup> Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, p. 28



ou temáticas, colocando uma renovada e total ênfase na forma, são posicionamentos teóricos que se opõem, ponto por ponto, aos do paradigma historiográfico do Realismo Socialista analisado no segundo capítulo:

*As the first and most important item upon its agenda, the avant-garde saw the necessity of an escape from ideas, which were infecting the arts with the ideological struggles of society. Ideas come to mean subject matter in general. (Subject matter as distinguished from content: in the sense that every work of art must have content, but that subject matter is something the artist does not have in mind when he is actually at work.) This meant a new and greater emphasis upon form, and it also involved the assertion of the arts as independent vocations, disciplines and crafts, absolutely autonomous, and **entitled to respect for their own sakes, and nor merely as vessels of communication**. It was a signal for a revolt against the dominance of literature, which was subject matter at its most oppressive.*<sup>19</sup>

Devemos ainda ressaltar como o seu emprego de metáforas biológicas para caracterizar a permeabilidade ideológica da arte parece antecipar a retórica da Guerra Fria, quer ao nível dos discursos produzidos nos E.U.A., quer ao nível dos discursos produzidos na Rússia: no trecho acima transcrito, afirma que “a vanguarda viu a necessidade de escapar às ideias, que estavam a infectar as artes com as lutas ideológicas da sociedade”; anteriormente no mesmo ensaio afirmara que “o purismo é o fim de uma reacção salutar contra os erros da pintura e da escultura...”. Também nos discursos definidores do Realismo Socialista, que analisámos no segundo capítulo, se empregam este tipo de metáforas para caracterizar a “decadência” ou “degenerescência” da arte e da sociedade burguesas. A utilização deste tipo de metáforas parece sugerir que a abstracção e o poder de infiltração das ideias só pode ser comparável ao das patologias.

Com efeito, como sustenta Susan Buck-Morss, um aspecto inovador da Guerra Fria é exactamente o desafio que representou para os tradicionais mecanismos de defesa do Estado-nação: a ameaça do bolchevismo não se materializava na tradicional agressão às fronteiras territoriais de um Estado-nação por um exército inimigo de outro Estado-nação, mas sobretudo no poder de disseminação e infiltração das ideias socialistas. Como afirmou um general norte-americano, presente na Conferência de Paz de Paris de 1919, “It is true that you can prevent an army of Bolsheviks from coming out of Russia by posting on its borders a sufficiently large military force, but

---

<sup>19</sup> Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, p. 28

you cannot in this way prevent Bolshevism from coming out”.<sup>20</sup> (Esta era aliás a ideia subjacente às palavras que abrem o Manifesto Comunista: “Anda um espectro pela Europa — o espectro do Comunismo”.<sup>21</sup>) Deste modo, o imaginário da Guerra Fria nos E.U.A. traduziu-se numa retórica que espelhava um receio pela infiltração de ideias, cujo carácter abstracto e volátil se começava a equiparar ao das patologias e, sobretudo, devido às suas potencialidades de expansão, ao das epidemias.

Uma vez caracterizado o momento inaugural de constituição da vanguarda — com a sua despolitização e reivindicação da autonomia disciplinar —, Greenberg prossegue a sua “história da redenção” da pintura ao seu meio específico. Neste percurso, assinala Courbet, os Impressionistas e Manet como pioneiros na atenção que começam a conferir ao meio específico da pintura, nomeadamente através da assumpção da “superficialidade” ou “bidimensionalidade” da pintura (“flatness”, noção que, assumida como um *telos* pictórico, será central à sua teoria e crítica artística), da atenção prestada a toda a superfície da tela e não apenas ao centro, da exaltação da experiência visual através da pesquisa sobre as vibrações das cores e pela indiferença às temáticas:

*A new flatness begins to appear in Courbet's painting, and equally new attention to every inch of the canvas, regardless of its relation to the “centers of interest” (...)*

*Impressionism, reasoning beyond Courbet in its pursuit of materialist objectivity, abandoned common sense experience and sought to emulate the detachment of science, imagining that thereby it would get at the very essence of painting as well as visual experience. It was becoming important to determine the essential elements of each of the arts. Impressionist painting becomes more an exercise in color vibrations than representation of nature. Manet meanwhile, closer to Courbet, was attacking subject matter on its own terrain by including it in his pictures and exterminating it then and there. His insolent indifference to his subject, which in itself was often*

---

<sup>20</sup> Citado por Susan Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe*, p. 2. A autora analisa do seguinte modo este aspecto da retórica da Guerra Fria: “For the Western imaginary, the Bolshevik Revolution of 1917 was an absolute threat from the very beginning. It challenged both SPACE as the determinant of sovereignty, and the SEPARATION BETWEEN THE ECONOMIC AND THE POLITICAL as discursive terrains. The whole notion of national defense became problematic. In the words of a U.S. general at the Paris Peace Conference: “It is true that you can prevent an army of Bolsheviks from coming out of Russia by posting on its borders a sufficiently large military force, but you cannot in this way prevent Bolshevism from coming out”. Precisely because of this, the imaginary effects of Bolshevism within U.S. political discourse were hallucinatory in ways that became the hallmark of the Cold War. As the absolute enemy (because it did not behave as enemies should!), Bolshevism took on the fantastic image of a “fire”, a “virus”, a “flood” of barbarism, “spreading”, “raging”, “out of control”, a “monster which seeks to devour civilized society” and destroy the “free world”. Susan Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe*, p. 2

<sup>21</sup> Karl Marx e Friedrich Engels, *Manifesto do Partido Comunista*. Lisboa: Editorial Avante!, 1997 (tradução de José Barata Moura). Consultado em <http://www.marxists.org/portugues/marx/1848/ManifestoDoPartidoComunista/index.htm> a 28. 12. 2011

*striking, and his flat color-modeling, were as revolutionary as Impressionist technique proper. Like the Impressionists he saw the problems of painting as first and foremost problems of the medium, and he called the spectator's attention to this.*<sup>22</sup>

Paralelamente a esta primeira etapa de autonomização da vanguarda (relativamente à literatura), Greenberg considera que se observou uma “segunda variante do desenvolvimento da vanguarda”, caracterizada por “um esforço em cada arte para expandir os recursos expressivos do meio”, não para expressar ideias ou noções, “mas para expressar com maior imediaticidade sensações”.<sup>23</sup> Durante este processo, a proeminência que a música adquire conduz a que comece a ser o “principal agente” de confusão entre as artes:

*Aside from what was going on inside music, music as an art began at this time to occupy a very important position in relation to the other arts. Because of its remoteness from imitation, its almost complete absorption in the very physical quality of its medium, as well as because of its resources of suggestion, music had come to replace poetry as the paragon art. It was the art which the avant-garde arts envied most, and whose effects they tried hardest to imitate. Thus it was the principal agent of the new confusion of the arts. What attracted the avant-garde to music as much as its power to suggest was, as I have said, its nature as an art of immediate sensation.*<sup>24</sup>

Contudo, ao contrário do que acontecera com a influência da literatura, Greenberg não hostiliza a influência da música sobre as artes, na medida em que o seu afastamento da *mimesis*, a sua “quase completa absorção na própria qualidade física do seu meio”, o seu carácter de arte abstracta e “a sua natureza como uma arte de sensação imediata” lhe permitirão rematar a apologia histórica do Abstraccionismo que vem delineando desde o início do ensaio:

*But only when the avant-garde's interest in music led it to consider music as a method of art rather than as a kind of effect did the avant-garde find what it was looking for. It was when it was discovered that the advantage of music lay chiefly in the fact that it was an “abstract” art, an art of “pure form”. It was such because it was incapable, objectively, of communicating anything else than a sensation, and because this sensation could not be conceived in any other terms than those of the sense through which it entered the consciousness.*<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, pp. 29-30

<sup>23</sup> Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, p. 30

<sup>24</sup> Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, p.31

<sup>25</sup> Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, p.31

Assim, o exemplo da música como “pura forma”, incapaz de comunicar significados mas apenas sensações físicas e sensoriais, afastando definitivamente a “influência corruptora da literatura”, revelou-se imprescindível para que as restantes artes alcançassem a sua “pureza” e “auto-suficiência”, limitando-se a explorar as qualidades específicas do seu meio:

*Only by accepting the example of music and defining each of the other arts solely in the terms of the sense or faculty which perceived its effects and by excluding from each art whatever is intelligible in the terms of any other sense or faculty would the non-musical arts attain the “purity” and self-sufficiency which they desired; which they desired, that is, in so far as they were avant-garde arts. The emphasis, therefore, was to be on the physical, the sensorial. “Literature’s” corrupting influence is only felt when the senses are neglected.*<sup>26</sup>

Efectuado este passo decisivo pela vanguarda, Greenberg insiste na noção de “pureza” na arte, aprofundando a sua definição:

*Guiding themselves, whether consciously or unconsciously, by a notion of purity derived from the example of music, **the avant-garde arts have in the last fifty years achieved a purity and radical delimitation of their fields of activity** for which there is no previous example in the history of culture. **The arts lie safe now, each within its “legitimate” boundaries**, and free trade has been replaced by autarchy. **Purity in art consists in the acceptance, willing acceptance, of the limitations of the medium of the specific art.***<sup>27</sup>

A noção de “pureza” em arte consiste assim na “aceitação voluntária de cada arte do meio específico” em que opera, limitando-se a explorar as suas características próprias dentro das suas “fronteiras legítimas”. Deste modo, a busca da pureza em cada arte será doravante o processo definidor da sua identidade:

*The arts, then, have been hunted back to their mediums, and there they have been isolated, concentrated and defined. It is by virtue of its medium that each art is unique and strictly itself. To restore the identity of an art the opacity of its medium must be emphasized. For the visual arts the medium is discovered to be physical; hence pure painting and pure sculpture seek above all else to affect the spectator physically.*<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, pp. 31-32

<sup>27</sup> Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, p. 32

<sup>28</sup> Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, pp. 32-33

No caso de artes visuais como a pintura e a escultura, diz-nos Greenberg, o seu meio específico é eminentemente físico; assim, elas devem “procurar afectar o espectador fisicamente”. É aqui que o autor introduz outro conceito — remanescente da teoria da visualidade pura da Escola de Viena — que será importante para a sua crítica: o de sensação visual ou plástica, ou de “experiência visual”, descrito como o efeito que as artes plásticas devem produzir sobre o espectador quando isoladas no seu meio:

*It is easier to isolate the medium in the case of the plastic arts, and consequently avant-garde painting and sculpture can be said to have attained a much more radical purity than avant-garde poetry. Painting and sculpture can become more completely nothing but what they do; like functional architecture and the machine, they look what they do. The picture or statue exhausts itself in the visual sensation it produces. There is nothing to identify, connect or think about, but everything to feel. (...) **the painting and statue are machines to produce the emotion of “plastic sight.”** The purely plastic or abstract qualities of the work of art are the only ones that count.*<sup>29</sup>

Tal como aconteceria com a poesia — da qual Greenberg afirma que “o seu conteúdo é o que faz ao leitor, não o que comunica” —, também a pintura e a escultura, uma vez expurgadas de todas as influências da literatura, se destinariam apenas a produzir sensações e emoções plásticas. Deste modo, todas as temáticas ou mensagens que possam conter são consideradas como irrelevantes pela crítica greenberguiana. Os critérios de análise que derivam deste posicionamento não podem pois ser outros senão exclusivamente formalistas.

Com efeito, a ênfase que Greenberg coloca ao longo de todo o ensaio no meio ou suporte de cada arte revela-se a pedra de toque da teoria subjacente ao seu modelo historiográfico, o qual enuncia cristalinamente do seguinte modo:

*The history of avant-garde painting is that of a progressive surrender to the resistance of its medium; which resistance consists chiefly in the flat picture plane’s denial of efforts to “hole through” it for realistic perspectival space. In making this surrender, painting not only got rid of imitation – and with it “literature” – but also of realistic imitation’s corollary confusion between painting and sculpture. (Sculpture, on its side, emphasizes the resistance of its material to the efforts of the artist to ply it into shapes uncharacteristic of stone, metal, wood, etc.) Painting abandons chiaroscuro and shaded modelling. Brush strokes are often defined for their own sake. (...) Primary colors, the “instinctive”, easy colors, replace tones and tonality. Line, which is one of the most abstract elements in painting since it is never found in nature as the definition of color, returns to oil painting as the third color between two other color areas. Under the influence of the square shape of the canvas, forms tend to become geometrical – and simplified, because simplification is also a*

---

<sup>29</sup> Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, p. 34

*part of the instinctive accommodation to the medium. But most important of all, the picture plane itself grows shallower and shallower, flattening out and pressing together the fictive planes of depth until they meet as one upon the real and material plane which is the actual surface of the canvas;*<sup>30</sup>

Greenberg explicita por fim o que considera serem as características específicas do suporte da pintura: consistindo este na superfície plana da tela delimitada pela moldura, as características que lhe são inerentes são a bidimensionalidade do seu suporte e os materiais e procedimentos com os quais opera: a pincelada, as cores e a linha. Deste modo, a “progressiva rendição à resistência do meio” na pintura traduzir-se-ia, por um lado, na aceitação da sua bidimensionalidade e na progressiva abdicação do que a pretendia iludir ou contrariar: a ilusão de profundidade criada com a perspectiva linear, a ilusão da *mimesis*, a comunicação de ideias ou temáticas, a pretensão de volumetria. E, por outro lado, na ênfase e exploração dos seus materiais e procedimentos específicos: a materialidade autónoma da pincelada, uma ênfase nas cores primárias em oposição aos tons e às tonalidades, a materialidade e expressividade da linha e uma assumpção da forma geométrica da tela, derivada da “acomodação instintiva ao meio”.

A história da rendição da pintura ao seu meio específico torna-se assim um ensimesmamento auto-referencial, cujo perímetro territorial desenhado pela crítica greenberguina se vai progressivamente contraindo até apenas abarcar o Abstraccionismo. Partindo da assumpção de que a melhor arte contemporânea é abstracta, Greenberg forja ferramentas conceptuais — como os conceitos de pureza, de especificidade do meio, de autonomia disciplinar das artes, de bidimensionalidade característica da pintura e de sensação plástica ou experiência visual — que articula numa teoria histórica da pintura que permita justificar, circularmente, a supremacia que reconhece ao Abstraccionismo. As noções de pureza e de autonomia disciplinar são os motores desta apologia histórica, a sua “lógica inexorável”, as quais, derivando de uma análise que faz sobre a arte actual que valoriza, constituem a pauta pela qual reinterpreta todo o passado da pintura. O círculo histórico assim desenhado não pode ser senão perfeito (uma vez que os critérios que aplica anacronicamente ao passado derivam da arte abstracta do presente, não podendo senão coincidir no final), forçando assim uma teleologia da pintura que apresenta como o seu destino identitário. Esta

---

<sup>30</sup> Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, p. 34-35

lógica circular e teleológica da teoria de Greenberg é o que lhe confere, simultaneamente, a sua força e a sua fragilidade: força na medida em que delineia uma teoria com uma lógica interna de impecável coerência e porque, ao apontar uma orientação para o desenvolvimento da pintura, fornece à crítica e à História da Arte critérios seguros de análise; fragilidade na medida em que a lógica de contracção da noção de pureza torna a área da produção artística valorizada cada vez mais exígua, pelo que expõe a teoria à obsolescência — não só porque deixa grande parte da arte moderna actual ou passada fora do seu mapa conceptual (o Dadaísmo, o Construtivismo, o Surrealismo, o Realismo Social, ou até as obras do Expressionismo Abstracto que recorram à figuração, em suma, tudo o que não seja Abstraccionismo), como porque os desenvolvimentos da produção artística que se seguirão ao Expressionismo Abstracto (como a Pop Art ou o Minimalismo, por exemplo) desafiarão completamente o prognóstico da sua lógica evolutiva.

Na verdade, Greenberg prevê essa limitação da sua teoria, mas as precauções que toma são anuladas pela sua insistência na inevitabilidade de um desenvolvimento histórico que conduz, “inexoravelmente”, ao Abstraccionismo:

*My own experience of art has forced me to accept most of the standards of taste from which abstract art has derived, but I do not maintain that they are the only valid standards through eternity. I find them simply the most valid ones at this given moment. I have no doubt that they will be replaced in the future by other standards, which will be perhaps more inclusive than any possible now.*

Contudo...

*Indeed, a good many of the artists (...) who contributed importantly to the development of modern painting came to it with the desire to exploit the break with imitative realism for a more powerful expressiveness, **but so inexorable was the logic of development that in the end their work constituted but another step towards abstract art**, and a further sterilization of the expressive factors. This has been true, whether the artist was Van Gogh, Picasso or Klee. **All roads led to the same place.**<sup>31</sup>*

Por fim, devemos ainda assinalar como neste ensaio Greenberg já não reconhece Paris como o centro da vanguarda artística, a qual no momento em que escreve identifica com o Abstraccionismo; a apresentação da vanguarda em trânsito permitir-lhe-á posteriormente reivindicar a sua nova sede em Nova Iorque:

---

<sup>31</sup> Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, p. 37

*The French and the Spanish in Paris brought painting to the point of pure abstraction, but it remained, with a few exceptions, for the Dutch, Germans, English and Americans to realize it. It was in their hands that abstract purism has been consolidated into a school, dogma and credo. By 1939 the center of abstract painting had shifted to London, while in Paris the younger generation of French and Spanish painters had reacted against abstract purity and turned back to a confusion of literature with painting as extreme as any of the past.*<sup>32</sup>

O novo centro da cultura ocidental será pois aquele onde a vanguarda produza arte não apenas moderna, mas que se encaixe no modelo teórico desenhado por Greenberg: abstracta.

1940, data em que Greenberg publica “Towards a Newer Laocoon” e em que ascende a editor da *Partisan Review* — sinal inequívoco do poder de afirmação que a sua crítica começava a adquirir —, é, com efeito, um ano cujos acontecimentos se revelarão importantes para o desenvolvimento da arte e da historiografia norte-americana. Como afirmávamos no início do capítulo, a queda de Paris, em Junho desse ano, acelera o êxodo de artistas e intelectuais em fuga do expansionismo nazi, tornando os E.U.A. — país ainda não beligerante e geograficamente afastado da ameaça — um destino preferencial. Sentindo essa premência, Varian Fry, jornalista americano, instala logo em 1940, em Marselha, o *Emergency Rescue Committee* para ajudar a *intelligentsia* europeia a emigrar. Entre os artistas que emigram então para os E.U.A. contam-se André Breton, Max Ernst, Salvador Dali, Leonora Carrington, Stanley William Hayter, André Masson, Roberto Matta, Gordon Onslow Ford, Wolfgang Paalen, Kurt Seligmann, Yves Tanguy e ainda Fernand Léger, Piet Mondrian, Marc Chagall e Marcel Duchamp. Juntam-se assim a artistas da Bauhaus que haviam já emigrado para os E.U.A. após a ascensão de Hitler ao poder, como László Moholy-Nagy, Marcel Breuer, Walter Gropius, Mies van der Rohe e Josef Albers.<sup>33</sup> Esta segunda vaga de emigração foi pois constituída por uma maioria de artistas ligados ao Surrealismo, movimento então liderado por Breton e associado a uma esquerda

---

<sup>32</sup> Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, p. 36

<sup>33</sup> Segundo Martica Sawin, a II Guerra Mundial provocou vagas sucessivas de emigração: uma primeira ocorreu nos anos que se seguiram à invasão da Polónia por Hitler, a 1 de Setembro de 1939, e consistiu numa grande emigração de intelectuais para o hemisfério ocidental; e uma segunda vaga aconteceu quando França e Inglaterra entraram na guerra e, sobretudo, após a queda de França, em Junho de 1940. Nesta segunda vaga, os emigrantes recorreram à rota para sul ainda aberta através da zona ocupada, via Marselha, Espanha ou Lisboa. Esta emigração incluía alemães, austríacos, espanhóis anti-franquistas que se tinham refugiado em França, bem como cidadãos franceses que corriam perigo de serem deportados por serem judeus ou por serem oponentes do III Reich ou do Governo de Vichy. Martica Sawin, *Surrealism in Exile*, pp. x-xi



trotskista, a qual, nesse ano, sofrerá um grave revés: em Agosto de 1940, Trotsky é assassinado no México, colocando assim numa espécie de “orfandade” a esquerda anti-estalinista que, como vimos no primeiro capítulo, encontrara temporariamente na sua proposta política e estética uma saída para a encruzilhada teórica em que se encontrava em meados dos anos 30.

Antes do impacto destas vagas de emigração europeia, a arte norte-americana era dominada por movimentos artísticos como o Realismo Social (desenvolvido durante a Grande Depressão e durante os programas do WPA do *New Deal*, com uma forte componente de denúncia social, derivada da influência do debate em torno da “arte proletária” e do muralismo mexicano), onde pontuavam nomes como Ben Shahn, a *American Scene* e o Regionalismo (movimentos mais académicos e nacionalistas, que procuravam representar a “especificidade” da identidade norte-americana), onde se destacavam nomes como Thomas Hart Benton e Grant Wood, e movimentos de pendor mais modernista, que exploravam derivações do Abstraccionismo europeu, cuja instituição com maior peso era a *American Abstract Artists*. Deste modo, como afirma Martica Sawin, no início da década de 1940 o maior dilema para os artistas americanos era entre a figuração e a abstracção, entre o Realismo Social apoiado pelo Partido Comunista e o apelo exercido pelo experimentalismo modernista das propostas abstractas.<sup>34</sup>

Através de exposições — como a *Art of This Century* e *First Papers of Surrealism*, ambas apresentadas em Nova Iorque em 1942 —, de revistas — como a participação na revista *View*, (editada pelo poeta americano Charles Henri Ford desde 1940) ou a publicação da revista *VVV* (lançada por Breton em 1942)<sup>35</sup> —, e do ensino em universidades ou em workshops — Moholy-Nagy leccionava em Chicago, Josef Albers no Black Mountain College, Gropius em Harvard, Stanley William Hayter

---

<sup>34</sup> “(...) the major dilemma for most [American artists] was still, as Julien Levy pointed out, between representational and abstraction, and more particularly between the social realism endorsed by the Communist Party and the appeal of new aesthetic formulations. Jacob Kainen’s introduction in the little catalogue for the 1936 Walter Quirt exhibition at the Julien Levy Gallery summed up the conflict confronting the American artist when the Federal Art Project was in full sway: “The painter finds himself expected to pictorialize political scenes for the masses in one hand, and to develop fresh new plastic methods on the other. He is caught between a culturally untrained working class and the tradition of modern painting.” The dilemma grew more complex as both artistic and political ideologies splintered and proliferated. One thing was clear: avant-garde and old left politics did not march shoulder to shoulder, suspicious U.S. senators to the contrary.” Martica Sawin, *Surrealism in Exile*, pp. 88-91

<sup>35</sup> O nome completo da publicação era *VVV: Poetry, Plastic Arts, Anthropology, Sociology, Psychology* e, embora tivesse sido lançada por André Breton, o seu editor oficial era o escultor David Hare.

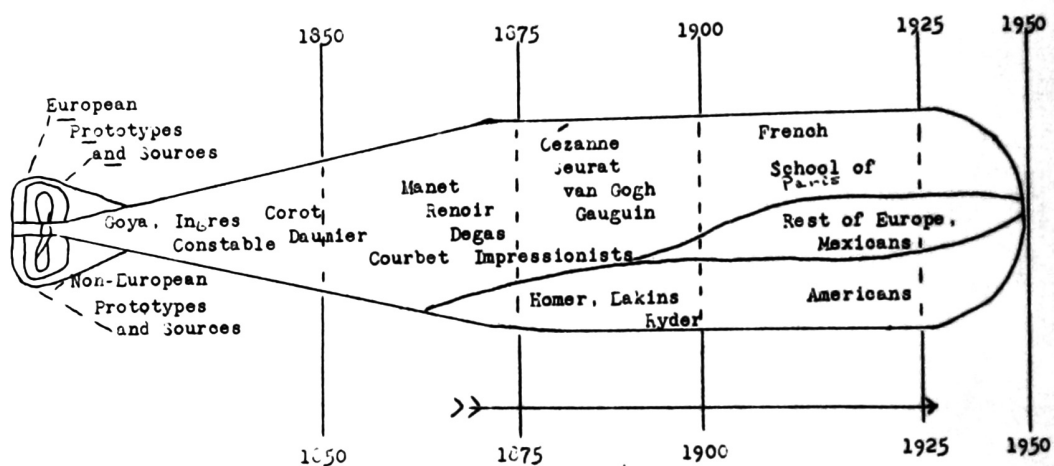
realizou um atelier de gravura no Atelier 17 e Gordon Onslow Ford proferiu palestras na New School of Social Research —, os artistas europeus exilados nos E.U.A. começam a influenciar indelevelmente a nova geração de artistas norte-americanos, dando assim um contributo decisivo não só para formação dos futuros expressionistas abstractos, como Arshile Gorky, William Baziotes, Robert Motherwell, Mark Rothko, Jackson Pollock, Adolf Gottlieb, Willem de Kooning, Franz Kline, Barnett Newman e Ad Reinhardt, como para o círculo subsequente de artistas, como John Cage, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg e Jasper Johns.<sup>36</sup> Assim, entre 1941 e 1945, devido à influência dos artistas europeus, o dilema dos artistas americanos de inícios da década de 40 começa a resolver-se através da formulação de uma arte americana, decididamente modernista mas independente da tradição europeia.

O ataque japonês a Pearl Harbour, em 1941, forçará os E.U.A. a abandonarem a sua política isolacionista e de neutralidade, conduzindo à sua entrada na II Guerra Mundial no mesmo ano em que a Alemanha invade a U.R.S.S.. As futuras potências rivais durante a Guerra Fria entram assim ao mesmo tempo no conflito que temporariamente as unirá. A entrada na guerra colocam os E.U.A. na posição oficial de defensor da cultura europeia e da liberdade democrática contra a ameaça do fascismo, posicionamento que, como veremos, não mais abandonarão e que capitalizarão, no pós-guerra, como imagem legitimadora da sua política externa e da sua diplomacia cultural.

Nesse mesmo ano de 1941, Alfred Barr esboça um curioso diagrama para o *Advisory Committee Report on Museum Collections* — conhecido por “Diagramas ‘Torpedo’ da Colecção Permanente Ideal, 1933-1941” —, o qual pretendia sistematizar a preponderância que os diversos movimentos artísticos ocidentais deveriam assumir na colecção permanente “ideal” do MoMA (Fig. 2). Este diagrama consiste na representação de dois torpedos — que expressam simultaneamente uma evolução cronológica da arte (de carácter quantitativo) e uma qualificação da importância relativa dos diversos movimentos e artistas aí representados pela área que lhes é atribuída no esquema (de carácter qualitativo) —, um primeiro relativo à concepção da colecção permanente ideal em 1933 e um segundo relativo à concepção da colecção

---

<sup>36</sup> Martica Sawin, *Surrealism in Exile*, p. 94 e pp. 152-159; Hal Foster, “1942b”, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. (ed. by Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh), p. 299



In the past nine years the torpedo has moved a little farther and the Committee would sketch it today in the following form:

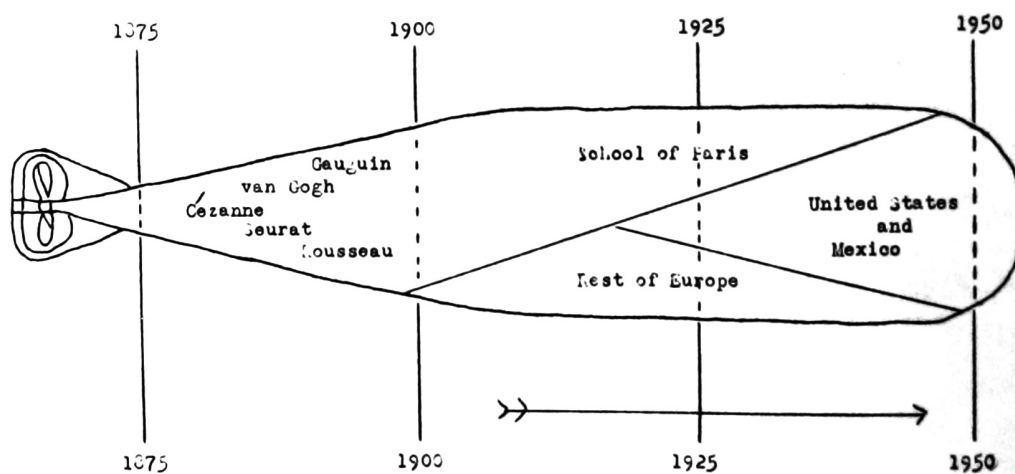


Fig. 2 - Alfred Barr, Jr., *Diagramas 'Torpedo' da Coleção Permanente Ideal, 1933-1941*, realizado para o *Advisory Committee Report on Museum Collections*, 1941

permanente ideal em 1941. O corpo dos torpedos é seccionado verticalmente em quartéis de século — seguindo assim o esquema de uma barra cronológica — e o seu interior é transversalmente retalhado para conter a arte de diversas proveniências geográficas. Intersecta, assim, o tempo e o espaço da arte moderna.

Um primeiro aspecto digno de nota é a opção pela forma do torpedo, como se a evolução da arte moderna fosse intrinsecamente movimento, movimento em frente, sem retrocessos, voluntarioso e até mesmo agressivo, isto é, em sintonia com o que a noção de “vanguarda artística”, herdada de um léxico militar, tem de bélico, de romper a resistência do seu tempo, tempo presente em relação ao qual está adiantada e que por isso lhe oferece resistência, traduzida em incompreensão e rejeição. Um segundo aspecto a ressaltar é o facto de Barr, estando a realizar esta representação em 1941, colocar como data última da sua cronologia 1950, ou seja, uma data situada no futuro. Este diagrama propor-se-ia assim como um prognóstico do futuro da arte, ou como uma reflexão e palpite sobre o rumo que a arte contemporânea estaria a tomar, atestando assim as potencialidades propositivas que Barr reconheceria à historiografia da arte e à museologia: estas não seriam apenas campos disciplinares vocacionados para interpretar o passado, mas também, pela cuidada atenção votada ao presente, para discernir a configuração do futuro (e, nesse sentido, influenciar a configuração o seu rumo). Um terceiro aspecto a sublinhar é o facto de o MoMA se assumir como um museu de arte moderna, cuja colecção se iniciava cerca de 1850 (recuando apenas a fontes importantes para explicar a emergência do Modernismo nas artes nesta data) e que, com o avançar do tempo, se centraria progressivamente mais — atribuindo mais espaço — no presente e num passado (mais) próximo.

O primeiro torpedo refere-se à concepção da colecção permanente ideal do MoMA em 1933. Na cauda do torpedo, naquilo que parece ser a sua hélice ou motor, estariam as fontes europeias e não-europeias da arte moderna (designadas por *European Prototypes and Sources* e *Non-European Prototypes and Sources*), as quais, ainda que não especificadas, recebem iguais proporções de influência. No início da parte traseira do corpo do torpedo — na parte com uma forma semelhante à de um cone —, constam os artistas que teriam contribuído para a génese da arte moderna: antes de 1850 são destacados Goya, Ingres, Constable e Corot; na fronteira de 1850 Daumier; entre 1850 e 1875 Manet, Renoir, Degas e Courbet; e na fronteira de 1875 (entrando já no último quartel do século XIX), os Impressionistas. A secção central do

torpedo — a mais larga, formada por linhas paralelas e que assim recebe maior destaque (o que ainda é reforçado por uma seta na parte inferior do torpedo) — é consagrada aos quartéis de 1875-1900 e de 1900-1925. Entre 1875 e 1900, na parte superior e à que é concedida maior área, destacam-se Cézanne, Seurat, Van Gogh, Gauguin e os Impressionistas. Porém, na parte inferior correspondente ao mesmo período cronológico, começa a emergir, como uma cunha, a arte americana, onde pontuam nomes como (Winslow) Homer, (Thomas) Eakins e (Albert) Ryder. Todavia, comparativamente à arte europeia do mesmo período, recebem apenas um terço da preponderância na colecção idealizada por Barr. No quartel de 1900 a 1925 — situado já na parte avançada do torpedo e ao qual é concedido mais espaço — surge na parte superior (correspondente sensivelmente a um terço) a Escola de Paris (*French School of Paris*) e na parte inferior, continuando a cunha inserida no quartel precedente, a arte americana (sem maior especificação). Na zona intermédia surge outra cunha, na qual é inserida o “Resto da Europa” e os Mexicanos. O torpedo é finalmente rematado, na sua ponta ou parte mais avançada, pelo quartel de 1925-1950, o qual se supõe que seria preenchido pela continuidade da Escola de Paris e dos americanos e pelo “Resto da Europa” e pelos Mexicanos.

Passados nove anos sobre a elaboração do primeiro torpedo, em 1941 portanto, Barr revela outra concepção da colecção ideal do MoMA, à qual consagra um segunda representação: mais clara, mais firme, mais depurada e, sobretudo, onde o “futuro propositivo” assume uma outra audácia. Da cauda ou motor do torpedo desaparecem as fontes europeias e não europeias. Da parte cónica na retaguarda do corpo do torpedo, a contagem cronológica avança, já não recuando mais do que 1875 (cai assim um quartel). Entre 1875 e 1900 destacam-se os nomes de Gauguin, Van Gogh, Cézanne, Seurat e, pela primeira vez, Rousseau<sup>37</sup>. É portanto nestes nomes que é reconhecida a génese da arte moderna, considerando-se agora já não ser necessário recuar tanto, como na representação de 1933, para compreender a sua origem. O corpo central do torpedo — ou seja, o núcleo duro da colecção ideal — é agora dedicado ao século XX (enquanto na representação anterior abrangia o arco temporal de 1875 a 1925), estando dividido em dois quartéis: 1900-1925 e 1925-1950. A primeira alteração a sublinhar

---

<sup>37</sup> Talvez a inclusão de Henri Rousseau no segundo torpedo e a sua omissão no primeiro se deva ao facto de o artista apenas passar a constar da colecção do MoMA em Dezembro de 1939, data em que Mrs. Simon Guggenheim doa ao museu a obra *The Sleeping Gypsy* (1897).

relativamente ao esquema anterior é a simplificação (que significa exclusão, subtração) e a firmeza adquirida: os traços hesitantes e curvos que no esquema anterior inseriam a arte americana, mexicana e europeia “não francesa”, como se fossem cunhas à procura do seu lugar num desenho estruturado, são agora substituídos por linhas rectas seguras, que atribuem posicionamentos firmes na nova configuração da arte moderna. A Escola de Paris continua a figurar, mas a sua importância — total no início do século XX — vai diminuindo à medida que caminhamos para 1950, até à sua extinção; a arte do “Resto da Europa” vai adquirindo importância a partir de 1900, mas a mesma começa a declinar por volta de 1920, declínio que persiste até à sua extinção em 1950. Em tendência oposta está agora a arte dos Estados Unidos e do México, que começando a emergir em finais do quartel 1900-1925 se torna hegemónica e vitoriosa em 1950, eclipsando a arte das demais proveniências geográficas. Os Estados Unidos (e o México) estão assim na vanguarda do torpedo, na vanguarda da arte moderna.

Em 1941, data da realização deste esquema, o primeiro movimento especificamente norte-americano a adquirir proeminência na arte moderna, o Expressionismo Abstracto, começava a desenvolver-se, mas estava longe de se encontrar na sua maturidade e muito menos de obter o seu reconhecimento crítico e institucional. Deste modo, o lugar de destaque que Barr oferece à arte dos E.U.A. neste diagrama não se pode relacionar com o futuro sucesso do Expressionismo Abstracto. Podemos assim ponderar uma hipótese: o esquema realizado por Barr para a colecção ideal do MoMA pode não pretender mimetizar a teorização da evolução da arte moderna, ou seja, pode não ter a pretensão de espelhar proporcionalmente os movimentos artísticos que contribuíram para a arte moderna, dando maior destaque à arte norte-americana devido ao facto de ser um museu norte-americano. Esta hipótese, contudo, parece ainda menos acertada, na medida em que os critérios que nortearam a política de aquisições e de exposições seguida por Barr — sempre voltada para um acompanhamento da arte moderna europeia e nada dada a condescendências nacionalistas — a refuta por completo.<sup>38</sup> Não obstante as ambiguidades e hipóteses

---

<sup>38</sup> Reflectindo sobre as reacções do meio artístico norte-americano à política de exposições do MoMA nesta época, Martica Sawin afirma o seguinte: “The prepared ground for the exodus of European Surrealists was one where Surrealism was partially known and incompletely understood. It was a territory split between Depression-era realism, including regionalism, and partially digested modernism, a division that mirrored the broader division between isolationism and a more European-oriented

interpretativas que deixa em aberto, o certo é que este segundo torpedo esboçado por Barr nos demonstra que em 1941, um ano após a queda de Paris e na altura em que se começa a sentir intensamente a transladação de grande parte do meio artístico parisiense para os E.U.A., existe já a sensação que algo no curso da arte moderna está a mudar, ou pelo menos, começa a formar-se a predisposição crítica para configurar teoricamente essa mudança. Os E.U.A. começam a ter a arte (devido às aquisições das colecções privadas transformadas em museus, como o Museum of Living Art, fundado em Nova Iorque em 1926 com as obras do coleccionador A. E. Gallatin, o MoMA, fundado em 1929, e o Museum of Non-Objective Painting, futuro Solomon R. Guggenheim Museum, fundado em 1939<sup>39</sup>) e agora, com a emigração europeia, também os artistas responsáveis pela arte moderna.

1942, um ano depois da realização do diagrama torpedo de Barr que analisámos, é a data apontada por Yve-Alain Bois para assinalar a desmarxização da crítica e da historiografia norte-americana — e com ela a despolitização da vanguarda americana. Como vimos no primeiro capítulo, as cisões da esquerda norte-americana iniciam-se em 1936-1937, devido a acontecimentos como o início dos julgamentos-espectáculo de Moscovo e o início da Guerra Civil Espanhola; porém, o corte de artistas e intelectuais com a linha do Partido Comunista atingirá um ponto de não retorno em 1939, com eventos como a derrota da República na Guerra Civil Espanhola, o pacto germano-soviético, a invasão soviética da Finlândia e a divulgação das críticas de Trotsky a Estaline. Neste processo de decepção de parte da esquerda com o Partido Comunista, vimos também como este segmento da *intelligentsia* aderiu temporariamente ao trotskismo, o qual, ao nível estético, defendia a total liberdade da criação artística, ainda que sem renunciar ao comprometimento político. Reflectindo

---

outlook. The bitter fending between the Stalinist and Trotskyist factions of the left and their underlying political agendas persisted for many years, affecting the critical reception of art if not the artists themselves. There was also bound to be a chauvinistic residue on the part of some of the artists irritated by **MoMA's persistent showcasing of European modernism**, although others, unable to travel abroad in the Depression, welcomed the opportunity to broaden their artistic horizons. Among these others might have been those mentioned above, the independent experimentalists working not out of a theoretical program or proclaimed manifesto but in the hope that what they were doing might turn out to be what was needed to fill the void in American art." Martica Sawin, *Surrealism in Exile*, p. 101

<sup>39</sup> Para além destas instituições museológicas, desempenharam também um papel importante como veículos de divulgação da arte moderna europeia entre o público norte-americano (eminentemente nova-iorquino) as exposições itinerantes da colecção da *Société Anonyme* de Katherine Dreier, seleccionada por Marcel Duchamp, nas décadas de 1920 e de 1930, e as exposições realizadas por Peggy Guggenheim na sua galeria *Art of This Century* a partir de 1942. Yve-Alain Bois, "1947b", *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (ed. by Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh), p. 349

este momento do debate ideológico, vimos como a *Marxist Quarterly*, fundada em 1937, vincava a sua independência em relação a qualquer partido político, considerando-a imprescindível para a sua autonomia intelectual e política; vimos também como a *Partisan Review*, que voltava a ser editada em 1937, se identificava com o trotskismo: tendo abandonado o debate em torno da “arte proletária” — e com ele a linha do Partido Comunista —, pretendia um regresso à pureza do marxismo e apostava na defesa da literatura mais avançada. Sobre estas premissas, acompanhámos a progressiva insistência desta publicação na separação entre a arte e a política, o que, para o debate sobre a historiografia da arte que nos ocupa, ficou cristalinamente expresso no texto de Greenberg de 1939 “Avant-Garde and Kitsch”. O marxismo da *Partisan* foi assim tornando-se cada vez mais ténue. É deste modo possível a Yve-Alain Bois reconhecer o corte definitivo da *Partisan* com o marxismo quando Clement Greenberg responde a um “Inquérito sobre Materialismo Dialéctico” lançado pela revista *Dyn*, em 1942: às questões “1) Is Dialectic Materialism (the philosophy of Marx and Engels) ‘the science of a veritable ‘dialectic’ process’?”; 2) Is the dialectic method elaborated by Hegel itself scientific (independently of its appropriation by Marxism), and if so, “does science owe important discoveries to this method?”; 3) Are the laws established by Hegel in his Logic, laws which form the ground of his dialectic method, universally valid and useful?”, Greenberg respondeu a todas “Não”<sup>40</sup>. É, efectivamente, um passo a mais na despolitização da *Partisan*: deixando de tentar articular o Modernismo com o marxismo, o seu anti-estalinismo saldar-se-á nesta data na sua desmarxização e definitiva despolitização.

Esta despolitização da crítica artística norte-americana revelar-se-á, como veremos, particularmente importante com o início da Guerra Fria. Ela deve, de resto, inserir-se no movimento mais amplo de “desradicalização” da *intelligentsia* nova-iorquina que ocorre nessa época. Como sustenta Alan Wald, a transformação do círculo dos intelectuais de Nova Iorque de marxistas nos anos 30 para liberais da Guerra Fria nos anos 50 (e, mais tarde, para neoconservadores nos anos 70) deve ser enquadrada num conjunto de factores históricos e sociais que puseram termo às suas perspectivas políticas revolucionárias, entre os quais se não deve excluir “o processo

---

<sup>40</sup> O jornal *Dyn* foi fundado e editado no México entre 1942 e 1944 pelo artista Wolfgang Paalen. Ver Yve-Alain Bois, “1942a”, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (ed. by Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh), p. 292



de desradicalização que eventualmente apanha quase todos aqueles cujas vidas estão baseadas em instituições de ensino, acadêmicas ou editoriais durante períodos conservadores.”<sup>41</sup>

Roosevelt, que havia conseguido a reeleição histórica para um quarto mandato em 1944, falece no cargo em 1945, pouco antes do termo da II Guerra Mundial. Harry Truman, vice-presidente de Roosevelt, ocupa então o cargo presidencial, vindo a ser eleito em 1948. O lançamento das bombas atômicas sobre Hiroshima e Nagasaki assinala dramaticamente o fim do conflito, marcando profundamente o clima intelectual e artístico do pós-guerra.

Com o fim da II Guerra Mundial, parece impor-se um balanço da situação artística e cultural do mundo ocidental. Em Paris, começam a destacar-se Jean Fautrier, ao expor logo em 1945 a sua série *Otages* (na Galeria René Drouin), e Jean Dubuffet, que no ano seguinte apresenta na mesma galeria os seus *hautes pâtes*. Anunciada fica assim uma tendência da arte francesa do pós-guerra, que em breve será denominada *Art Informel* e dentro da qual Dubuffet teorizará a sua *Art Brut*. Porém, a pintura dos “velhos mestres” da arte moderna, como Matisse, Picasso, Braque, Bonnard, também é reavaliada, numa tentativa de voltar a ligar o presente do pós-guerra com o passado pré-fascista, numa estratégia de olvido do “retorno à ordem” nas artes, associado ao fascismo, que Yve-Alain Bois apelida de “campanha política de amnésia redentora”: o Modernismo das vanguardas do início do século teria, sob esta perspectiva, sido “uma Bela Adormecida” no tempo das ditaduras que o fim da guerra viria despertar.<sup>42</sup>

Esta estratégia foi materializada nas apostas feitas pela Bienal de Veneza no pós-guerra (que tentava assim apagar a sua associação recente com o fascismo de Mussolini), mas foi também uma perspectiva semelhante a que apresentou a historiografia francesa e o meio cultural francês em geral: em 1946, Pierre Francastel publica uma obra intitulada *Nouveau dessin, nouvelle peinture: L'École de Paris*, na qual sugere que a estratégia da produção artística contemporânea seria um “grande salto atrás” para se voltar a ligar ao passado brilhante das vanguardas do início do século, apagando desse modo os anos (de memória insuportável) de ocupação e

---

<sup>41</sup> Alan M. Wald, *The New York Intellectuals. The Rise and Decline of the Anti-Stalinist Left from the 1930s to the 1980s*. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press, 1987, p. 13

<sup>42</sup> Yve-Alain Bois, “1944b”, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (ed. by Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh), pp. 313-317

colaboração da França com o inimigo fascista. Todavia, como nota Serge Guilbaut, “a ocultação terapêutica não pôde suportar as enormes transformações ideológicas e emocionais do pós-guerra: a sua tragédia foi que os comissários das artes ainda estavam a travar uma guerra caduca, sem se darem conta de que os objectivos eram de repente imensamente distintos. Travavam uma batalha nacional, quando a aposta que estava em jogo era de índole internacional.”<sup>43</sup>

### *3.2. O debate interno sobre a arte moderna no pós-guerra: a afirmação do paradigma historiográfico modernista como emblema identitário durante a Guerra Fria — 1945-1951*

Com efeito, com a alteração do quadro das relações internacionais e do equilíbrio de poderes que se seguiu à II Guerra Mundial, todo o quadro de relações culturais é, também ele, reequacionado. As antigas potências europeias, como a Inglaterra, a França e a Alemanha, saem exangues da guerra, as duas primeiras devido ao esforço de guerra e à devastação ocorrida, França sofrendo o embaraço acrescido da ocupação e colaboração com o nazismo e a Alemanha, derrotada, destruída, desmilitarizada e dividida em zonas de ocupação pelos Aliados vencedores, com vista a um programa de “desnazificação”. O poder internacional das antigas potências europeias é ainda severamente afectado pelo movimento de descolonização que então se acentua, o qual lhes subtrairá vastas áreas de influência e fontes preciosas de recursos para as metrópoles carenciadas.

Os E.U.A., até ao seu envolvimento na II Guerra Mundial com uma política externa isolacionista que tentava preservar a todo o custo a sua neutralidade no conflito, vêem-se catapultados para protagonistas da cena internacional com a sua participação na guerra, papel que não mais abandonarão devido aos novos desafios do pós-guerra a que terão de dar resposta. A Rússia emerge da II Guerra Mundial como a nação que maior esforço de guerra suportara, logo com uma tremenda recapitalização do seu prestígio internacional.

---

<sup>43</sup> Serge Guilbaut, “Pinceles, palos, manchas: algunas cuestiones culturales en Nueva York y Paris tras la Segunda Guerra Mundial”, *Bajo la bomba*, p. 23

Numa Europa devastada pela guerra, a exigir um enorme esforço de reconstrução, a breve convergência de objetivos dos Aliados em tempo de guerra revela-se eminentemente circunstancial. Na redefinição da situação geopolítica do pós-guerra, a divisão do mundo em zonas de influência entre o modelo soviético e o modelo ocidental veio demonstrar com toda a clareza que o confronto político-ideológico, e potencialmente militar, entre os dois modelos de desenvolvimento da Modernidade equacionados na Europa desde 1917 tinha apenas tido um parêntesis com a guerra, o qual terminara definitivamente com o fim desta.

A percepção desse termo é geralmente assinalada com o discurso sobre a “cortina de ferro” proferido por Churchill em 1946 (já não na qualidade de Primeiro-Ministro da Grã-Bretanha, cargo ocupado pelo trabalhista Clement Attlee desde Junho de 1945), por ocasião da atribuição de um grau académico honorário pelo Westminster Colllege em Fulton, no Missouri. Reflectindo sobre os tempos sombrios que se atravessam, considera a guerra, a tirania e a privação material como os principais perigos do presente. Porém, sustenta que se os dois primeiros forem removidos — através de umas Nações Unidas fortes e de uma relação especial entre a Commonwealth Britânica e os E.U.A. (centro da mensagem que pretende veicular) — a “ciência e a cooperação” poderão trazer ao mundo uma expansão do bem-estar material inédita (o que antecipa a lógica do futuro Plano Marshall mas pela ordem inversa). A tirania — que equaciona com a expansão do poder soviético no mundo — está no centro das suas preocupações, pois, no rescaldo de uma luta feroz contra o nazismo, julga que o mundo não se pode permitir de novo tal perigo ( “this is certainly not the Liberated Europe we fought to build up”, afirma).<sup>44</sup> A liberdade e os Direitos do Homem assegurados nas democracias ocidentais são valores ausentes dos Estados totalitários, cuja ameaça de expansão é necessário conter. A oposição entre o regime soviético e as democracias ocidentais surge assim, um ano depois da guerra, já claramente enunciada<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup> Consultado em <http://www.historyplace.com/speeches/ironcurtain.htm> a 31.05.2011

<sup>45</sup> A ideia de uma relação especial entre a Commonwealth Britânica e os E.U.A. que Churchill pretendia implementar com o seu discurso não recebe acolhimento por parte dos E.U.A.. Como afirma Tony Judt: “A Grã-Bretanha não era apreciada por todos em Washigton. Num discurso de 12 de Abril de 1946, o vice-presidente Herry Wallace recordou ao seu público que “para além da língua e da tradição literária que partilhamos, não temos mais em comum com a Inglaterra imperialista do que com a Rússia comunista”. Wallace, é claro, era notoriamente “brando” com o comunismo, mas a sua aversão pelo envolvimento americano com a Grã-Bretanha era partilhada por muitos em todo o espectro político. Quando Winston Churchill pronunciou em Março de 1946, em Fulton, no Missouri, o seu famoso discurso sobre a “cortina de ferro”, o *Wall Street Journal* comentou causticamente: “A reacção do país

Os E.U.A., todavia, não estavam interessados na proposta de aliança com a Commonwealth que Churchill lhes propunha. Como afirma Tony Judt, “Se é possível falar de uma estratégia coerente dos Estados Unidos nos anos de 1944-1947 seria esta: chegar a acordo sobre a Europa continental com Estaline, pressionar a Grã-Bretanha para que abandonasse o seu império ultramarino e aceitasse o comércio livre e a convertibilidade da libra e retirar da Europa a toda a velocidade. Destes três objectivos, apenas o segundo foi atingido, malogrando-se o terceiro devido à impossibilidade do primeiro.”<sup>46</sup>

Com efeito, os anos de 1945-1947 foram cruciais na definição do novo quadro de relações internacionais e no peso que as grandes potências saídas da guerra — Rússia e E.U.A. — assumiriam nessa nova configuração geopolítica. Como afirma Judt, a impossibilidade dos E.U.A. (e com ela os Aliados ocidentais) chegarem a um acordo com a U.R.S.S. sobre as áreas de influência na Europa continental (sobretudo relativamente à Questão Alemã<sup>47</sup>), a decorrente sensação de ameaça crescente com a expansão do comunismo — devido à criação de Estados-satélites soviéticos entre 1945-1949 —, aliada ao perigo de uma Europa destruída entrar em colapso e sucumbir ao comunismo ou simplesmente à anarquia, forçam os E.U.A. a rever a pretensão de

---

ao discurso do Sr. Churchill em Fulton deve ser uma prova convincente de que os Estados Unidos não pretendem qualquer aliança, ou algo que se assemelhe a uma aliança, com qualquer outra nação.”

Churchill não terá ficado de modo nenhum surpreendido nem com Wallace nem com o editor do *Wall Street Journal*. Logo em 1943 ficou plenamente ciente do desejo de Roosevelt ver acabar o Império Britânico. Na verdade, houve momentos em que Roosevelt parecia tão preocupado em limitar a Grã-Bretanha no pós-guerra como em conter a União Soviética.” Tony Judt, *Pós-Guerra. História da Europa desde 1945*. Lisboa: Edições 70, 2006, p. 141

<sup>46</sup> Tony Judt, *Pós-Guerra*, p. 141

<sup>47</sup> “A ruptura efectiva [entre os Aliados] aconteceu na Primavera de 1947, no encontro dos ministros dos Negócios Estrangeiros dos Estados Unidos, da Grã-Bretanha, da França e da União Soviética, realizado em Moscovo, entre 10 de Março e 24 de Abril, e convocado uma vez mais para tentar um acordo sobre o tratado de paz com a Alemanha e a Áustria. Nesta altura as linhas de fractura eram nítidas. Os Britânicos e os Americanos estavam determinados a erguer a economia da Alemanha Ocidental para que os Alemães pudessem sustentar-se a si mesmos, mas também para contribuir para o restabelecimento da economia em geral. Os representantes soviéticos pretendiam o restabelecimento das indemnizações a pagar pelas zonas da Alemanha sob controlo ocidental e com essa finalidade foi encarada a hipótese de uma administração e de uma economia alemãs unificadas tal como eram perspectivadas de início (se bem que de forma vaga) em Potsdam. Porém, agora os Aliados ocidentais já não queriam estabelecer uma administração alemã unificada, porque ela implicaria não só o abandono da população das zonas ocidentais da Alemanha (...), mas, de facto, a entrega do país à esfera de controlo soviética, dada a assimetria militar existente.

Como reconheceu Robert K. Murphy, conselheiro político do governo militar dos Estados Unidos na Alemanha, “foi a conferência de Moscovo, em 1947 [...] que realmente fez descer a cortina de ferro”. Tony Judt, *Pós-Guerra*, pp. 157-158

uma rápida retirada da Europa, conduzindo-os a assumir um envolvimento crescente nos assuntos europeus.<sup>48</sup>

A transição, não isenta de debate, entre uma postura isolacionista e uma postura internacionalista por parte da política externa norte-americana reflectir-se-á também nos seus debates culturais. Com efeito, como afirmávamos antes, a redefinição da ordem internacional do pós-guerra num mundo bipolar, caracterizado por um confronto político-ideológico a que se deu o nome de Guerra Fria, passaria a ser o quadro de referência histórico no qual a cultura não só teria de se mover, como também no qual seria chamada a desempenhar um papel — de forma mais ou menos velada — nas estratégias da diplomacia cultural. Se, como vimos nos capítulos anteriores, a arte, a historiografia e a crítica da arte norte-americana e russa sempre se definiram por relação ao seu contexto político e ideológico, com a clara polarização de campos ideológicos introduzida com o início da Guerra Fria, a arte e a historiografia que a representa (e que a traduz e legitima) passaram a desempenhar um papel cada vez mais importante: elas serão assumidas como parte integrante do emblema identitário que cada potência define como a identidade nacional por oposição e contraste com o seu outro, quer essa imagem seja para consumo interno, quer ela se destine a ser exportada através da diplomacia cultural.

Deste modo, ao mesmo tempo que na Rússia se iniciava o período cultural que ficaria conhecido por “jdanovismo” (*zhdanovichina* ou *jdanovichina*), caracterizado por um crescente nacionalismo, anti-cosmopolitismo e anti-formalismo, como veremos

---

<sup>48</sup> “Na verdade, pelo menos no que dizia respeito à Europa Ocidental, 1947 revelar-se-ia o ponto de viragem da recuperação do continente. Porém, à época, nada disso era evidente, antes pelo contrário. Parecia que a Segunda Guerra Mundial e a incerteza que se lhe seguiu poderiam ter dado início à derradeira decadência da Europa. Para Konrad Adenauer, tal como para muito outros, a extensão do caos na Europa parecia ainda maior do que em 1918. De facto, tendo em mente o precedente dos erros que se seguiram à Primeira Guerra Mundial, muitos europeus e Americanos temiam o pior. Segundo pensavam, na melhor das hipóteses, o continente teria pela frente décadas de pobreza e luta. Os Alemães que residiam na zona americana pensavam que iriam decorrer pelo menos vinte anos antes de o seu país estar recuperado. Em Outubro de 1945, Charles de Gaulle informou enfaticamente os Franceses que levaria vinte e cinco anos de “trabalho encarniçado” até que a França ressuscitasse. Porém, segundo o ponto de vista dos pessimistas, muito antes de isso a Europa continental entraria em colapso com o regresso das guerras civis, do fascismo e do comunismo. Quando o secretário de Estado americano George C. Marshall regressou em 28 de Abril de 1947 de um encontro de ministros dos Negócios Estrangeiros, realizado em Moscovo, desapontado com a falta de vontade de colaboração dos Soviéticos para solucionar o problema da Alemanha e perturbado com o que vira do estado económico e psicológico da Europa Ocidental, reconheceu nitidamente que algo de radical tinha de ser feito, e bem depressa. Mais: a julgar pela atitude resignada e lúgubre detectada em Paris, Roma, Berlim, etc., a iniciativa tinha de vir de Washington.” Tony Judt, *Pós-Guerra*, pp. 118-119

no próximo capítulo, nos E.U.A. começava-se a reflectir sobre o que seria uma imagem cultural dos E.U.A. adequada à exportação.

Um dos primeiros eventos do pós-guerra a provocar acesso debate sobre essa temática foi a exposição *Advancing American Art*, a qual circulou pela Europa e pela América Latina em 1946. Usando fundos do extinto *Office of War Information* (OWI) e do *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OIAA), o Departamento de Estado comprou durante a Primavera e Verão de 1946 setenta e nove pinturas a óleo de artistas que em breve constariam entre os protagonistas da arte americana contemporânea: Georgia O’Keeffe, Arthur Dove, William Baziot, Robert Gwathmey, Marsden Hartley, Stuart Davis, Milton Avery, Yasuo Kuniyoshi, Jack Levine, Ben Shahn e Philip Evergood entre outros. A esta colecção juntou-se a compra à *American Federation of Arts* (AFA) de trinta e cinco aguarelas, também estas de artistas modernos como Jacob Lawrence, Stuart Davis, Milton Avery e Lyonel Feininger. A escolha da colecção coube a Joseph LeRoy Davinson, oficial do Departamento de Estado e historiador da arte com uma carreira afirmada.<sup>49</sup>

As motivações e objectivos subjacentes à organização da exposição foram múltiplos, mas a disputa cultural que se começava a travar com a U.R.S.S. neste início da Guerra Fria foi uma das principais. Como se sustentava numa declaração do Departamento de Estado sobre a exposição em 1946 e como em 1947 reiteraria o Secretário de Estado para as Relações Públicas (*Assistant Secretary of State for Public Relations*), William Benton:

*Only in a democracy where the full development of the individual is not only permitted but fostered could such an exhibition be assembled.*

*Exhibitions of this kind also make an impact among Communists overseas because they illustrate the freedom with which our American artists work.*<sup>50</sup>

A arte moderna passa então a ser equacionada, por um determinado círculo de intelectuais do meio artístico e da diplomacia cultural, com liberdade, democracia e

---

<sup>49</sup> Michael L. Krenn, *Fall-Out Shelters for the Human Spirit. American Art and the Cold War*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 2005, pp. 26-27

Joseph LeRoy Davinson (1908-1980): Licenciou-se na Harvard University em 1930 e tirou o mestrado na New York University’s Institute of Fine Arts em 1936. Em 1939 torna-se director assistente e curador do Walker Art Center em Minneapolis. Em 1945 junta-se ao Departamento de Estado como especialista em artes visuais. Depois de abandonar o cargo, adquire o grau de doutoramento em Yale em 1951, prosseguindo uma carreira de historiador e autor de livros sobre arte chinesa e indiana.

<sup>50</sup> Michael L. Krenn, *Fall-Out Shelters for the Human Spirit*, p. 27

individualismo — erigindo-se deste modo na imagem cultural identitária dos Estados Unidos com a qual afrontará a U.R.S.S..

Contudo, existiam outras motivações para a exposição *Advancing American Art*, como seja a necessidade de desfazer a imagem dos E.U.A. como um país eminentemente materialista e culturalmente bárbaro. Uma vez mais nas palavras de William Benton, exposições como esta ajudavam a criar um “efeito favorável nos países estrangeiros. É o tipo de coisa que ajuda a combater a propaganda que nos rotula de bárbaros culturais”<sup>51</sup>.

A perspectiva do Departamento de Estado sobre o papel a desempenhar pela arte na diplomacia cultural era, portanto, veicular essa dupla ideia sobre os E.U.A., como nos diz Michael Krenn: que o país possuía uma cultura de vanguarda e que esta reflectia a liberdade existente, por contraste com a arte arregimentada do Realismo Socialista:

*The basic outline of the State Department's view of art and its role in America's diplomacy was thus clear, but it was also at odds with the position of the program's supporters in the American art world. American art, to be sure, would send a message, but that message would be charged with political and diplomatic meaning. From such exhibitions, the foreign audience would learn that America was not simply a leading economic and military power but was also assuming a commanding position in the field of culture. In addition, Assistant Secretary Benton was one of the first State Department officials to see how American art — particularly the modern art evident in the Advancing American Art collection — could be successfully used as an “advertisement” that simultaneously saluted freedom of choice in the United States and disparaged the stifling state-dictated “socialist realism” of Soviet painting.*<sup>52</sup>

Antes de seguir para os seus destinos, a exposição *Advancing American Art* foi apresentada no Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque, em Outubro de 1946, para testar a reacção do público e da crítica à mesma. A reacção da meio artístico foi muito favorável em todas as publicações. Clement Greenberg, por exemplo, ao comentá-la no *The Nation*, afirmou que a exposição era “a melhor mostra de conjunto desta natureza a ser apresentada em Nova Iorque durante anos” e felicitava Davinson por se ter apercebido que “a situação cultural na América Latina é tal que os conhecedores de arte moderna são mais susceptíveis de ficarem impressionados pela originalidade plástica e audaciosa do que pela *American Scene* ou pelo Surrealismo

---

<sup>51</sup> Michael L. Krenn, *Fall-Out Shelters for the Human Spirit*, pp. 27-28

<sup>52</sup> Michael L. Krenn, *Fall-Out Shelters for the Human Spirit*, p. 29

doméstico”. As críticas à exposição que surgiram na *Art News*, na *Art Digest*, no *New York Times*, no *Washington Post*, no *New York World-Telegram* e na *Magazine of Art* eram num tom congratulatório semelhante.<sup>53</sup>

Depois da bem sucedida exibição no Metropolitan, a colecção dividiu-se para formar duas exposições: 49 óleos e aguarelas seguiram para a Europa e 30 óleos foram enviados para a América Latina. A circulação da exposição pela Europa iniciou-se em Novembro com a sua apresentação em Paris, onde foi bem acolhida pela crítica. Seguiu em Março de 1947 para Praga e depois para Brno e para Bratislava, onde alcançou um retumbante e significativo sucesso: um ano antes do Golpe de Praga, a Checoslováquia era já um país com uma poderosa presença comunista; assim, como afirma Michael Krenn, “com a chegada da exposição *Advancing American Art*, os Estados Unidos dispararam o primeiro tiro na que pode ser chamada uma “guerra de arte” com a União Soviética”. Na verdade, tão politicamente significativo foi o sucesso da exposição americana que os soviéticos anunciaram apressadamente que apresentariam também uma exposição, intitulada *Pictures of USSR National Artists*. Os E.U.A., contudo, venceriam esta batalha cultural, já que a crítica de um dos principais jornais culturais de Praga declarava: “as duas exposições não podem ser descritas simultaneamente, já que a americana era obviamente produto de uma genuína capacidade artística creativa e a outra retratava ‘arte estatal popular’”. A colecção que simultaneamente circulou pela América Latina, começando em Cuba e seguindo para Port-au-Prince (Haiti), teve um acolhimento crítico igualmente favorável.<sup>54</sup>

Contudo, não só de críticas abonatórias se teceu o destino da exposição. Alguns membros do Congresso começam a criticar a arte moderna exibida como anti-americana e até comunista, exigindo esclarecimentos a William Benton sobre o historial político dos artistas e do comissário responsável pela selecção das obras. Certamente habituados a reconhecer os E.U.A. na pintura mais tradicionalista da *American Scene* que Greenberg criticava, as críticas dos congressistas organizavam-se em torno de três pontos principais: 1) a crítica ao dinheiro dos contribuintes desperdiçado em arte moderna; 2) a crítica à pouca qualidade da arte moderna, a qual

---

<sup>53</sup> Michael L. Krenn, *Fall-Out Shelters for the Human Spirit*, pp. 30-32

<sup>54</sup> Michael L. Krenn, *Fall-Out Shelters for the Human Spirit*, pp. 33-35



não representava a América; 3) a crítica às supostas filiações comunistas dos artistas presentes na mostra.<sup>55</sup>

Tais foram as proporções que este debate adquiriu, que o próprio presidente Truman se envolveu na questão a 2 de Abril de 1947, colocando-se ao lado do conservadorismo do Congresso ao afirmar que “If that’s art, I’m a Hottentot.” Para o presidente, o requisito da “grande arte” continuava a ser a *mimesis* — sustentando que “muitos artistas americanos que ainda acreditam que a capacidade de fazer as coisas parecerem como elas são é o primeiro requisito de um grande artista” — e a arte moderna de *Advancing American Art* decididamente não se encaixava nesse cânone.<sup>56</sup> Em Junho desse ano, o Secretário de Estado George Marshall ordenou que as exposições presentes em Praga e no Haiti regressassem aos E.U.A., sendo vendidas em leilão a preços irrisórios no Verão de 1948.

O debate em torno da arte moderna nos E.U.A. que esta controvérsia em torno da exposição *Advancing American Art* destaca, interessa-nos a dois níveis. Em primeiro lugar, este debate colocou em confronto uma postura isolacionista, nacionalista e conservadora com uma postura internacionalista e liberal — ao nível estético e político. A primeira revia-se na arte mais tradicional da *American Scene* e dos Regionalistas, cuja representação ordeira traduzia os valores nacionais com um tradicionalismo que se auto-protegia das ameaças de uma abertura ao exterior; a segunda postura reconhecia na emergência da arte moderna americana a entrada da cena artística nacional no compasso internacional deste movimento, vendo na sua incessante pesquisa e desafio da tradição um símbolo da liberdade, da democracia e do individualismo — valores com os quais pretendia tecer uma imagem identitária em clara contraposição com a U.R.S.S.. Em segundo lugar, a defesa que os internacionalistas farão da arte moderna, para a promover em imagem identitária dos E.U.A. ao nível da diplomacia cultural, fundamentará o seu argumento na oposição entre o democrático e o totalitário: se os regimes totalitários, como o fascista ou o soviético, haviam banido a arte moderna, esta só poderia ser um símbolo dos regimes

---

<sup>55</sup> Michael L. Krenn, *Fall-Out Shelters for the Human Spirit*, p. 38

<sup>56</sup> Michael L. Krenn, *Fall-Out Shelters for the Human Spirit*, p. 43

democráticos. Como dizia Peggy Guggenheim, “se era algo que os nazis tinham repudiado, tinha forçosamente que ser bom, forçosamente tinha de ser protegido”.<sup>57</sup>

Não deixa de ser irónico que os conservadores do Congresso ataquem a arte moderna pela suspeita de ser comunista, quando os soviéticos propunham uma arte cuja definição se erigia precisamente em contraponto ao Modernismo. Personalidades como Alfred Barr, como veremos adiante, chamarão a atenção para esta contradição, travando uma longa e renhida luta nos E.U.A. pela defesa do Modernismo. No fundo, os defensores da arte moderna norte-americana teriam de travar o seu combate em três frentes, as quais tinham objectivos diferenciados: 1) contra os seus detractores internos, que a acusavam de ser subversivamente comunista; 2) com a liderança

---

<sup>57</sup> Serge Guilbaut, “Pinceles, palos, manchas: algunas cuestiones culturales en Nueva York y París tras la Segunda Guerra Mundial”, *Bajo la bomba*, p. 45. Sobre este assunto, Serge Guilbaut afirma: “La victoria que logró el arte moderno en Estados Unidos fue estrecha, y por eso mismo fue crucial. El arte moderno, de hecho, llegó a Norteamérica en masa por puro accidente. El movimiento moderno había tenido presencia con anterioridad, naturalmente, desde la exposición del Armory, pero no se consideraba realmente vital para la sociedad estadounidense. Durante la guerra, debido a su rechazo por parte de los nazis, que lo tacharon de degenerado, el arte moderno encontró defensa y protección en Nueva York gracias a los emigrados de Europa, y encontró ayuda en Peggy Guggenheim, quien decía a menudo que si era algo que los nazis habían rechazado por fuerza tenía que ser bueno, por fuerza había que protegerlo. Cuando una clase media nueva, amplia, confiada, transformó el tejido cultural de Estados Unidos después de la guerra, empezó a estar claro que el presunto consenso en torno a la noción de arte, de un arte norteamericano de calidad, que fuera capaz de definir la identidad del país, sencillamente no existía. El arte se convirtió en centro de iracundas diatribas en 1948, cuando la clase media cayó en la cuenta de que aquello a lo que había prestado un apoyo entusiasta, aquello que había ayudado a salvar de la barbarie de los nazis, era en realidad algo que no le gustaba y que ni siquiera entendía: una cultura moderna cargada de negatividad, de cuestiones punzantes y complejas. Pero el arte moderno siempre ha tenido la aspiración de ser un movimiento internacional, cosa que pasó a tener notable importancia cuando los liberales estadounidenses que iniciaran el desarrollo del Plan Marshall en 1947-1948 comenzaron a considerarse en la vanguardia de la política internacional, por oposición a los políticos aislacionistas como el senador Taft.

Como la libertad de expresión se equiparó de un modo automático, en determinados sectores, a la libertad entendida en el sentido de los liberales, por oposición al totalitarismo, el arte moderno más avanzado que produjera la nueva generación de pintores interesados por el automatismo tenía que recibir una calurosa defensa, aun cuando su rechazo del “oficio”, de lo “artesanal” y de la comunicación directa con el “público en general” resultara difícil de tragar para la mayoría de los críticos de arte norteamericanos. Durante mucho tiempo, el arte moderno había sido signo del internacionalismo, y se encontraba entonces en marcada oposición al nacionalismo y al aislacionismo imperante, que era una seria amenaza para la dimensión internacional que aspiraba alcanzar Estados Unidos en plena posguerra. Por eso, para algunos liberales de nuevo cuño, pasar por sospechosos de velar por el arte moderno más experimental del momento era algo equivalente, poco menos, a una alta traición. El MoMA y Alfred Barr en particular comprendieron la importancia de este tipo de guerra de guerrillas en lo estético, en la que era imprescindible defender lo moderno en terreno estadounidense, mientras Europa una vez más volvía a dar señales de flaqueza frente al socialismo. Recuérdese la frase que profirió Barr ante Henry Luce, el cual defendía una forma de expresionismo realista en las páginas de la revista *Life*: “Debería usted defender el arte moderno, porque a fin de cuentas es la pintura de la libre empresa.” Así pues, hacia 1948-1949, cuando Barr se desvía por insistir en la importancia de la abstracción experimental, se puede decir que el expresionismo abstracto había ganado la partida, aunque no el mercado: la batalla ideológica estaba decidida.” Serge Guilbaut, “Pinceles, palos, manchas: algunas cuestiones culturales en Nueva York y París tras la Segunda Guerra Mundial”, *Bajo la bomba*, pp. 45-46

cultural parisiense, para, primeiro, a fazer aceitar como parte integrante do Modernismo internacional que Paris até então liderara e, depois, para assumir essa liderança do Modernismo com a mudança de centro de Paris para Nova Iorque; 3) contra o Realismo Socialista da U.R.S.S., na disputa pela supremacia cultural durante a Guerra Fria.

Estas três frentes de combate — correspondentes a três escalas da mesma disputa, uma doméstica, outra com o mundo ocidental, outra no xadrez global da Guerra Fria — constituirão as três linhas de inquérito que lançaremos à evolução do paradigma historiográfico modernista norte-americano neste período. Embora à primeira vista possa parecer que é a terceira a que mais nos importa, sendo as restantes problemáticas laterais, na verdade as três formam um entrançado inextrincável na definição historiográfica que nos ocupa. Relativamente à primeira problemática, ela revela-se importante na medida em que o debate que origina começa a atribuir conotações políticas a determinados tipos de arte; como veremos, será a partir da necessidade de defender a arte moderna das acusações de ser comunista que esta começará a ser associada a uma ideologia liberal, na medida em que o discurso crítico e historiográfico modernista se começa a sintonizar com esse posicionamento político na defesa de uma “liberdade americana”, por oposição ao conservadorismo e intolerância similares dos detractores internos e soviéticos do Modernismo. No que respeita à segunda problemática, a disputa crítica do centro da vanguarda com Paris fará ascender os E.U.A. a um estatuto de potência liderante do “mundo ocidental”, não só a nível político, económico e militar, como também a nível cultural, conquistando assim esse último bastião simbólico. Ao adquirir a hegemonia em todos estes domínios, os E.U.A. passarão a simbolizar os “ideais ocidentais” em todos os quadrantes, fazendo da Rússia soviética o seu único contraponto claro, o seu “outro” irreduzível e indispensável à sua construção identitária. Em suma: embora a terceira problemática seja efectivamente a central na investigação que perseguimos, abordaremos também as duas restantes para compreendermos a evolução da historiografia modernista na sua globalidade.

É precisamente nessa segunda frente de combate que se insere o ensaio que Greenberg escreve no mesmo ano de 1946 para a revista *Les Temps modernes*, intitulado “L’Art américain au XXème siècle”, preparando nele a integração do

Modernismo norte-americano na genealogia da arte moderna ocidental.<sup>58</sup> Escrito para a revista cultural francesa mais importante do pós-guerra, o ensaio pretendia oferecer uma panorâmica da evolução da arte norte-americana até ao Expressionismo Abstracto à elite intelectual parisiense.

De facto, Greenberg parece ter muito claro desde o início a audiência a que se dirige: abordando a emergência da arte moderna norte-americana através de uma análise sociológica da evolução do gosto da classe média — o qual oscilava entre a arte de vanguarda e o *kitsch* (estrutura fundamental de apreciação da cultura para Greenberg) —, o autor articula o seu discurso tendo presente os preconceitos europeus relativamente à cultura americana (de sociedade materialista e inculta, capaz apenas de assimilar a cultura popular), convocando, parece-nos, a adesão do leitor através da estratégia de discorrer como se fosse um europeu a falar da América:

*Just as in 1919, wartime prosperity has increased the middle class by several million new individuals who have not yet been intellectually assimilated. But the ethic of the middle class has lost its old confidence and is no longer based so firmly on the principles of business morality. Far from being proud of the new imperial position of their country in relation to the rest of the world, the average American merely became more aware of the contingency of historical existence, which gave him less certainty as to the absolute value of his way of life. Some parts of the middle classes even began, in their disorientation, to aspire for the first time to “higher things”: art, literature, even philosophy — although they did not find as much satisfaction there as they did in kitsch or in commercial culture. But despite them remaining forever incapable of digesting anything other than kitsch, even the latter is now required to give off the perfume of high art. Hence a new propensity to admit that it is possible, after all, that modern art is not entirely crazy. As for the rich, they learnt from the refugees and emigrants that in an emergency paintings constitute one of the most convenient — and least subject to depreciation — sources of movable wealth.<sup>59</sup>*

Ao distanciamento desta crítica, junta-se uma humildade cultural para com a Europa:

*During the last ten years we have shown ourselves absolutely incapable of intellectual or aesthetic originality in almost every domain. However, the very*

---

<sup>58</sup> Clement Greenberg, “L’Art américain au XXème siècle”, *Les Temps modernes*, nº 11 e 12, Août-Septembre 1946, pp. 341-352. Consultado em *Be-Bomb. The Transatlantic War of Images and all that jazz. 1946-1956*. Museu d’Art Contemporani de Barcelona e Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2007, p. 45 (versão em Inglês do catálogo *Bajo la bomba. El jazz de la guerra de imágenes transatlántica. 1946-1956*. Barcelona, Madrid: Museu d’Art Contemporani de Barcelona e Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2007), pp. 264-273

<sup>59</sup> Clement Greenberg, “L’Art américain au XXème siècle”, p. 264

*honesty with which many amongst us confess our impotence and call England or France for help could be considered an encouraging sign.*<sup>60</sup>

Prosseguindo ao longo de todo o ensaio com uma análise da evolução da arte moderna americana, Greenberg assinala o que considera serem os seus marcos mais importantes: a obra de Walt Whitman; o início da vanguarda americana enquanto grupo em 1890-1900 (onde destaca personalidades como T. S. Eliot, Ezra Pound, Marianne Moore, Wallace Stevens, Alfred Stieglitz, Joan Sloan, William Glackens e Maurice Prendergast); a influência que o Modernismo europeu começa a exercer através de pintores como Gauguin, Van Gogh e os Fauves; a influência do Expressionismo alemão; o impacto do *Armory Show* em 1913; o aparecimento da *American Scene* nos anos de 1930;<sup>61</sup> a implantação definitiva da arte abstracta cerca de 1935 (um Abstraccionismo não geométrico mas sim expressionista, devido às influências alemãs que absorve); a influência exercida pela emigração surrealista europeia durante a II Guerra Mundial; e, finalmente, *telos* do seu excuro histórico, a emergência do Expressionismo Abstracto, o qual caracteriza do seguinte modo:

*This work produced a baroque, elaborate impression, evoking Poe and it was full of sadistic and scatological sensibilities. Yet it is disciplined for formal ambitions and for the most part it respects the constraints to which Matisse, Picasso and Miró subjected the use of the illusion of depth. A certain part of this work, in the hands of Jackson Pollock, Arshile Gorky and William Baziotes, who have undergone the stimulus of the literary apparatus but rarely incorporate it, demonstrates a real force and raises hopes of a major art. (...)*

*As for the latter, they confirm my impression that as far as one can tell American's art contribution to the great Western current will be of an abstract or semi-abstract nature.*<sup>62</sup>

Apontado está assim o caminho da arte moderna americana que virá a ser valorizado, teorizado e criticamente promovido por Greenberg: o Abstraccionismo, especificamente o Expressionismo Abstracto. O ensaio cumpre assim a sua tarefa de inserir este movimento no *pedigree* do Modernismo europeu, embora ainda o não

---

<sup>60</sup> Clement Greenberg, "L'Art américain au XXème siècle", p. 265

<sup>61</sup> Sobre a *American Scene*, Greenberg afirma: "Praised to the skies by demagogues and benefiting from the support of the Communist Party's aesthetic of "socialist realism" (whose influence on the American avant-garde became enormous in 1936), this school rose up against the imported Parisian influences and demanded that the American artist paint his immediate environment in a natural and understandable style." Clement Greenberg, "L'Art américain au XXème siècle", p. 269

<sup>62</sup> Clement Greenberg, "L'Art américain au XXème siècle", pp. 271-272

reclame como a vanguarda da arte moderna. A esse respeito, aliás, Greenberg mantém por enquanto uma cautelosa humildade:

*Our results are definitely quite meager. We should not be blinded by any optimism in this regard. We continue to tag along behind Europe and none of the American artists who acquired a little renown in the Armory Exhibition have since gained a place on the world stage.*<sup>63</sup>

Porém, como também reconhece, é já possível distinguir uma originalidade na arte moderna norte-americana, a qual consiste, a seu ver, em assimilar o Expressionismo às influências recebidas de Paris. Quando a originalidade de Paris — isto é, a manutenção da posse da vanguarda da arte moderna — começar a ser questionada, a arte norte-americana já contará com um movimento criticamente construído para apresentar como substituto.

Todavia, por enquanto, Greenberg considera ainda Paris como a capital da vanguarda da arte moderna, cujos resultados o meio artístico nova-iorquino está ávido de conhecer. Numa crítica que escreve para a publicação *The Nation* nesse mesmo ano de 1946 sobre uma exposição realizada na Pierre Matisse Gallery (Nova Iorque) sobre pintores da Escola de Paris como Matisse, Picasso, Dubuffet, André Marchand, Rouault e Bonnard, Greenberg declara precisamente essa “curiosidade urgente” em conhecer as últimas obras da vanguarda parisiense:

*Our natural and even urgent curiosity as to the developments in French painting since 1940 has been but meagerly satisfied by few portfolios of reproductions and, in the last month, by a dozen or so oils shown at the Matisse Gallery (...)*

*The School of Paris remains still the creative fountainhead of modern art, and its every move is decisive for advanced artists everywhere else — who are advanced precisely because they show the capacity to absorb and extent the preoccupations of that nerve-center and farthest nerve-end of modern consciousness which is French art.*<sup>64</sup>

Este pequeno artigo interessa-nos ainda em dois aspectos: pela explicação de alguns critérios críticos que serão importantes para o paradigma historiográfico que Greenberg propõe, e pelo destaque que começa a dar não tanto aos “antigos mestres” da arte moderna, mas antes a Dubuffet.

---

<sup>63</sup> Clement Greenberg, “L’Art américain au XXème siècle”, p. 272

<sup>64</sup> Clement Greenberg, “Review of an Exhibition of School of Paris Painters”, *The Nation*, 29 June 1946; reeditado em *Art and Culture* ligeiramente revisto. Consultado em Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism* (ed. by John O’Brian), vol.2, p. 87

Relativamente ao primeiro ponto, Greenberg explicita neste artigo a forma como perspectiva a relação entre uma abordagem social da arte e uma abordagem formalista. No seu entender, embora a arte demonstre um “entendimento” das circunstâncias históricas em que é produzida, esse entendimento traduz-se antes de mais nas técnicas e métodos que desenvolve, na materialidade e nas sensações visuais que explora, e não tanto nas “suas ideologias conscientes”:

*(...) Paris has during the last hundred years revealed the most faithful understanding of the changing historical essence of our society.*

*The concern of French painting since Delacroix and Courbet with the “physical” or technical has reflected (...) the conscious or unconscious positivism that forms the core of the bourgeois-industrialist ethos. It did not matter that the individual artist was a professing Catholic or a mystic or an anti-Dreyfusard — in spite of himself, his art spoke positivism or materialism: **its essence lay in the immediate sensation, and it operated under the most drastic possible reduction of the visual act.** It is exactly because Picasso is one of the most literary and super-structural of all painters in intention, and therefore incomparably sensitive to his age and milieu, that he was forced to produce cubism, the latest and most radical of all forms of positive art. His very genius — which involved this hypersensitivity to **the fundamental moods of an age that expressed itself much more sincerely in its techniques and methods than in its conscious ideologies** — made it difficult for him to devote himself ambitiously to anything but the “physical”.<sup>65</sup>*

Deste modo, o “progresso” ou desenvolvimento da arte moderna far-se-ia apenas pela exploração formal de novas possibilidades plásticas, pelo que, um regresso ao “literário” — ou seja, a uma pintura que veicule temáticas e mensagens — significaria um “retrocesso” e uma “repetição”.

*But artists like Matisse and Picasso also appear to have felt that unless painting proceeded, at least during our time, in its exploration of the physical, it would stop advancing altogether — that turn to the literary would be to retreat and repeat;<sup>66</sup>*

A concepção temporal do desenvolvimento da arte moderna que daqui resulta é uma que, assumindo a lógica da “tradição do novo” das vanguardas como sua, propõe um progresso contínuo de direcção unívoca, onde os retrocessos são “pecados”, numa senda auto-limitada à exploração formal: um túnel de sentido único, sem possibilidades de “inversão de marcha”, onde o progresso consiste num “sempre em frente” de

---

<sup>65</sup> Clement Greenberg, “Review of an Exhibition of School of Paris Painters”, p. 88

<sup>66</sup> Clement Greenberg, “Review of an Exhibition of School of Paris Painters”, p. 88

continua superação auto-referencial e onde o destino é sempre o mesmo e apenas um, o Abstraccionismo.

Com efeito, os julgamentos críticos de Greenberg parecem norteados por uma crença numa lógica inelutável do desenvolvimento da arte moderna em direcção ao Abstraccionismo, ao qual inevitavelmente a pintura aportaria devido à crescente atenção concedida à materialidade com que opera e ao “prazer plástico” daí decorrente. A crítica que faz a Picasso é exemplar a esse respeito:

*In my opinion it is Picasso's temperamental resistance to the abstract that has landed him in the impasse in which he now finds himself.*<sup>67</sup>

Cumprir por fim referir o destaque que concede a Dubuffet entre os pintores em exibição (“From a distance Dubuffet seems the most original painter to have come out of the School of Paris since Miró...”<sup>68</sup>), destaque que sairá realçado num artigo que escreverá no ano seguinte e no qual começará a questionar a liderança parisiense da arte moderna.

Os anos que se seguem serão cruciais na definição da Guerra Fria, no plano político e no plano cultural. Se a explosão atómica experimental no atol de Bikini, ainda em 1946, demonstrara que a corrida ao armamento não cessara com o fim do conflito mundial, 1947 é normalmente apontado como um marco nessa definição, devido ao anúncio da Doutrina Truman e do Plano Marshall. Efectivamente, não obstante o antagonismo político-ideológico que subjaz a este conflito ser tão recuado quanto a Revolução Bolchevique de 1917, é a emergência dos dois países a uma posição de potências mundiais no pós-guerra que os coloca em claro confronto, não só entre eles, mas também na disputa pelo poder de influência sobre o resto do mundo. Assim, a assumpção oficial pelo governo norte-americano de uma política de contenção do comunismo e de expansão do sistema político-económico americano à Europa concretizada na Doutrina Truman e no Plano Marshall abre, oficialmente, as hostilidades.

---

<sup>67</sup> Clement Greenberg, “Review of an Exhibition of School of Paris Painters”, p. 89

<sup>68</sup> Clement Greenberg, “Review of an Exhibition of School of Paris Painters”, p. 90



Porém, nem só de acções dirigidas ao estrangeiro se fez este início da Guerra Fria. É também no ano de 1947 que Truman assina o *National Security Act*, legislação que cria a CIA, que é criado o *Federal Employee Loyalty Program* (FELP), destinado a combater os riscos de infiltração de comunistas a trabalhar para o Estado através da investigação do passado dos trabalhadores, e que o Congresso estabelece o *House Committee on Un-American Activities* (HUAC), destinado a investigar “o perigo comunista” na indústria cinematográfica, na educação, nos sindicatos e no governo. O anti-comunismo começa assim a enraizar-se nos E.U.A.: embora a histeria anti-comunista apenas atinja o seu auge com o Macartismo nos anos 50, o espaço de liberdade da opinião pública começa já a reduzir-se, passando a ser difícil sustentarem-se posições de esquerda ou proferir críticas às políticas do governo norte-americano sem se correr o risco de levantar suspeitas de comunismo.<sup>69</sup>

Por seu lado, a U.R.S.S. também endurece posições, reinstituindo o Comintern — sob a designação de Cominform —, o qual havia sido extinto em 1943 num gesto de boa vontade para com os então seus aliados de guerra. Culturalmente, a Rússia continua a apostar numa definição identitária em claro contraponto ao mundo ocidental e burguês, este ano assinalada com o encerramento do Museu Estatal da Nova Arte Ocidental de Moscovo (fechando-se assim progressivamente às influências do Modernismo) e com a publicação de um importante texto de Vladimir Kemenov, no qual são colocadas em confronto as teorias subjacentes à arte modernista e ao Realismo Socialista (o qual será oportunamente analisado no quarto capítulo).

Paralelamente, prossegue a disputa crítica pela vanguarda da arte moderna, a qual é assinalada neste ano de 1947 com dois artigos de Greenberg: um intitulado “Review of Exhibitions of Jean Dubuffet and Jackson Pollock”, publicado na *The Nation* a 1 de Fevereiro, que faz a crítica à exposição de Dubuffet presente na Pierre Matisse Gallery (Nova Iorque) e à exposição de Pollock na *Art of This Century Gallery* (Nova Iorque); e um outro, com o título “Review of the Exhibition *Painting in France, 1939-1946*”, que apresenta a crítica a uma exposição de arte francesa presente no

---

<sup>69</sup> Como nos diz Alan Wald, “It was by successive stages that the New York intellectuals moved from a distinct variety of communism in the 1930s to a distinct variety of liberalism by the 1950s; from advocating socialist revolution to endorsing American capitalism. At the beginning, most of the intellectuals were anti-Stalinist communists; by the mid-1950s, most had become anticommunist liberals. Nonetheless, individuals who were not members of the original core joined the group at various points, but the newcomers were assimilated into a group drifting in a conservative direction.” Alan M. Wald, *The New York Intellectuals*, pp. 10-11

Whitney Museum of American Art de Nova Iorque, entre 25 Janeiro e 2 Março desse ano.

No primeiro artigo, Greenberg compara a exposição de Dubuffet com a de Pollock. Mantendo-se fiel à sua análise formalista das obras, realça a influência de Klee na obra de Dubuffet, bem como a assimilação da tradição modernista que decorre dos Impressionistas, de Cézanne e do Cubismo, herança cultural através da qual o pintor filtra o que, à primeira vista, poderia parecer uma influência óbvia do primitivismo e da arte infantil:

*Dubuffet is obviously (...) an erudite painter, and no more a primitive than Klee. Like the latter (...) he paints the primitive and the childlike at a remove, portraying it, so to speak, from the heights of culture, and as a state of mind, nor a way of art.*<sup>70</sup>

As categorias críticas de Greenberg, isto é, o seu formalismo, entrelaçam-se, como vimos, com uma teleologia pictórica, ou seja, com a indicação de um rumo para o desenvolvimento da pintura, a qual se concretizaria numa atenção progressiva ao meio específico em que opera e numa aceitação das limitações do mesmo, o que, no final, faria da pintura um exercício de reflexão auto-referencial. O exercício crítico de Greenberg não perde uma oportunidade para insistir nestes critérios:

*Like so much of modern art, it is a kind of geometry [Dubuffet's geometry] impelled by the need, conscious or unconscious, to remind ourselves of, and repeat, and acknowledge the physical limitations of the medium among which is the shape, usually rectangular, of the picture space.*<sup>71</sup>

*But, where the Americans mean mysticism, Dubuffet means matter, material, sensation, the all too empirical and immediate world — and the refusal to be taken in by anything coming from outside it.*<sup>72</sup>

Na avaliação global que faz da produção de Dubuffet, considera que as suas melhores obras são “originais e profundas” e que, se tivesse mais obras com este nível, poderia ser “um dos maiores pintores do século XX”.

Pronunciando-se de seguida sobre a exposição de Pollock, considera-a “um grande passo no seu desenvolvimento” e o “mais importante até agora na jovem

---

<sup>70</sup> Clement Greenberg, “Review of Exhibitions of Jean Dubuffet and Jackson Pollock”, *The Nation*, 1 February 1947. Consultado em Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism* (ed. by John O'Brian), vol.2, p.123

<sup>71</sup> Clement Greenberg, “Review of Exhibitions of Jean Dubuffet and Jackson Pollock”, p. 123

<sup>72</sup> Clement Greenberg, “Review of Exhibitions of Jean Dubuffet and Jackson Pollock”, p. 124

geração de pintores americanos”. Recorrendo à sua categoria teleológica de bidimensionalidade da pintura, elogia a obra do pintor:

*As in the case with almost all post-cubist painting of any real originality, it is the tension inherent in the constructed, reconstructed flatness of the surface that produces the strength of his art.*<sup>73</sup>

No final do artigo, avança com a comparação que mais nos interessa para a questão da disputa do centro da vanguarda entre Paris e Nova Iorque: ainda que reconhecendo valor a Dubuffet, considera a pintura de Pollock mais original, mais completa e menos conservadora:

*(...) Pollock, I feel, has more to say in the end and is, fundamentally, and almost because he lacks equal charm, the more original. (...) He is American and rougher and more brutal, but he is also completer. In any case he is certainly less conservative, less of an easel-painter in the traditional sense than Dubuffet, whose most important historical achievement may be in the end to have preserved the easel picture for the post-Picasso generation of painters.*<sup>74</sup>

Greenberg começa assim a reclamar a vanguarda da arte moderna para Nova Iorque, nomeadamente através da obra de Pollock, o qual, na sua perspectiva, abre caminhos novos para o desenvolvimento da pintura: não só pela exploração da bidimensionalidade da tela, como, aventura-se a prognosticar, pela superação da pintura de cavalete através da sua expansão para a escala do mural (superando aí o contributo mais conservador de Dubuffet):

*Pollock points a way beyond the easel, beyond the mobile, framed picture, to the mural, perhaps — or perhaps not. I cannot tell.*<sup>75</sup>

O outro artigo referido, no qual faz a crítica à exposição *Painting in France, 1939-1946* presente no Whitney Museum, ratifica a sua posição crítica: a vanguarda da arte moderna parece, definitivamente, não residir mais em Paris. A atestar que assume a sua crítica como um diagnóstico da localização da capital da vanguarda está a forma como abre o seu artigo...

---

<sup>73</sup> Clement Greenberg, “Review of Exhibitions of Jean Dubuffet and Jackson Pollock”, p. 125

<sup>74</sup> Clement Greenberg, “Review of Exhibitions of Jean Dubuffet and Jackson Pollock”, p. 125

<sup>75</sup> Clement Greenberg, “Review of Exhibitions of Jean Dubuffet and Jackson Pollock”, p. 125

*The large-scale show at the Whitney, Painting in France, 1939-1946, provides a much-looked-forward-to report on the present state of painting in the country that has been the undisputed capital of that art for the last hundred years.*<sup>76</sup>

Essa capital começa agora a ser disputada. Não obstante reconhecer que, tal como havia sido pretendido pelos comissários, os artistas presentes na mostra são a jovem geração menos conhecida (a seu ver com justiça), considera o nível da mesma muito baixo, “chocante”, abaixo inclusive do nível das exposições anuais do Whitney de pintura americana, as quais já havia criticado com veemência. À exceção dos “velhos mestres” da Escola de Paris (como Picasso, Matisse, Braque, Rouault, Dufy, Bonnard e Jacques Villon), cuja representação se faz apenas com uma obra, dá uma apreciação muito negativa de todos os artistas presentes, exceptuando um grupo composto por Tal Coat, Tailleux, Pignon, Gischia, Fougeron e Bazaine, do qual destaca claramente Tal Coat. No fundo, considera que na nova geração de pintores da Escola Francesa — os quais deveriam constituir a sua vanguarda — apenas se destacam Kermadec, Dubuffet e Tal Coat, estando os dois primeiros ausentes da mostra, a qual, refere, apresenta pouca pintura abstracta.

A jovem pintura norte-americana está assim de parabéns: comparada com o nível (na sua perspectiva) decepcionante da jovem pintura francesa, é na nova pintura norte-americana que Greenberg deposita esperanças de futuro: embora a primeira ainda demonstre vitalidade, a arte americana possui maior originalidade, honestidade e força:

*Taking both American and French art wholesale, I now see that we have reason to congratulate ourselves on being as good as we are.*<sup>77</sup>

*And in any case three such painters as Dubuffet, Tal Coat, and Kermadec, all under fifty, are enough to prove that French art still has vitality. Nevertheless, I myself feel more hopeful about American art. We lack poise, but we do seem to have on the whole — and at the moment — more originality and more honesty. And whereas, when all is said and done, Tal Coat, Kermadec, and even Dubuffet culminate in charm, we at least, when we do culminate, shall have force.*<sup>78</sup>

Na verdade, as esperanças depositadas por Greenberg na nova geração de pintores americanos caminham em paralelo com o crescimento do Expressionismo

---

<sup>76</sup> Clement Greenberg, “Review of the Exhibition *Painting in France, 1939-1946*”, *The Nation*, 22 February 1947. Consultado em Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism* (ed. by John O’Brian), vol.2, p.128

<sup>77</sup> Clement Greenberg, “Review of the Exhibition *Painting in France, 1939-1946*”, p.129

<sup>78</sup> Clement Greenberg, “Review of the Exhibition *Painting in France, 1939-1946*”, p.131

Abstracto como movimento, crescimento que nesse ano de 1947 é assinalado com o lançamento da revista *Possibilities*. Yve-Alain Bois considera os anos de 1947-1948 como anos chave na afirmação do Expressionismo Abstracto, na medida em que é nesse período que certos expressionistas abstractos começam a realizar as suas obras de maturidade (Pollock começa a trabalhar na técnica do *dripping* sobre a totalidade da tela, Rothko realiza as suas primeiras pinturas “multiformes” identificadas apenas por um número ou cor, por exemplo), que alguns alcançam sucesso crítico (de Kooning tem a primeira exposição individual de sucesso em Abril-Maio de 1948), e em que o movimento, não obstante a sua diversidade, realiza iniciativas nas quais se apresenta como um grupo propositivo de iniciativas com vista à afirmação e disseminação da suas ideias plásticas. Exemplos dessas iniciativas são criação da escola The Subjects of the Artist em 1948, por Baziotes, Motherwell, Newman, Rothko, Still e David Hare (escola que, embora tenha fechado logo em 1949, demonstra a vontade de criar uma academia alternativa com vista a perpetuar o movimento) e a publicação do primeiro e único número da revista *Possibilities*, em finais de 1947, por Robert Motherwell e Harold Rosenberg.<sup>79</sup>

Para Yve-Alain Bois, a publicação de *Possibilities* é um marco “particularmente significativo” no crescimento do Expressionismo Abstracto, na medida em que testemunha a “passagem do automático para o autográfico”, ou seja, a transformação da concepção do gesto artístico como automático (herdada do Surrealismo) para uma concepção do mesmo como uma expressão da individualidade artística sem mediação. Esta concepção — expressa nas declarações de Pollock e de Rothko para a *Possibilities* — criará um “mito da “espontaneidade”” em torno do *modus operandi* dos expressionistas abstractos, o qual deixará progressivamente de ser lido como a expressão do inconsciente característica do Surrealismo para passar a ser interpretada (por autores como Rosenberg e Schapiro) como a expressão da livre vontade individual, noção que, como aponta Yve-Alain Bois, se encaixa particularmente bem na ética da democracia americana.<sup>80</sup>

Por outro lado, a declaração inaugural da *Possibilities*, intitulada “The Question of What Will Emerge Is Left Open” e assinada por Robert Motherwell e por Harold

---

<sup>79</sup> Yve-Alain Bois, “1947 b”, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. (ed. by Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh), pp. 349-350

<sup>80</sup> Yve-Alain Bois, “1947 b”, p. 350

Rosenberg, reflecte a tensão política deste início da Guerra Fria, declarando que a sua estratégia de resistência consistirá em criar alternativas abertas e não-definidas às duas forças políticas em competição, impedindo que a arte e literatura assim criadas sejam assimiladas por qualquer uma das ideologias.<sup>81</sup>

À medida que a Guerra Fria se define, essa esperança revelar-se-á cada vez mais quimérica, pois o liberalismo americano encarregar-se-á de instrumentalizar essas novas “possibilidades” plásticas para os seus fins ideológicos. 1948 é, com efeito, uma data de intensificação do conflito. A presidência de Harry Truman, no cargo desde a morte de Roosevelt, é ratificada pelo sufrágio popular nesse ano. O *Smith-Mundt Act*, primeira legislação para um programa de propaganda em tempo de paz, é definitivamente aprovado em Janeiro. Prevendo o emprego de todos os media — imprensa, rádio, filmes, exposições — para promover no estrangeiro uma boa imagem dos E.U.A., marca o reconhecimento oficial da necessidade de uma estratégia de propaganda para o exterior numa conjuntura de Guerra Fria. Os acontecimentos desse ano virão, aliás, suportar essa decisão: o bloqueio soviético a Berlim provoca a resposta da ponte aérea para o abastecimento da cidade pelos americanos, é proclamada a República Popular da Coreia do Norte, assiste-se ao “Golpe de Praga” e a dissidência de Tito dita a expulsão da Jugoslávia do Cominform.

A redefinição de um liberalismo americano — o qual influenciará indelevemente a construção da imagem cultural norte-americana por oposição à do seu rival soviético — conta nesse ano com um importante contributo: o artigo de Arthur M. Schlesinger, Jr. intitulado “No Left, No Right, But a Vital Center”, publicado no *New York Times Magazine* a 4 de Abril.<sup>82</sup> Neste artigo, sustentando que a extrema esquerda (comunismo) e a extrema direita (fascismo) se assemelham pelo totalitarismo que inevitavelmente criam, defende a criação de uma “Terceira Força”, composta pela

---

<sup>81</sup> Robert Motherwell and Harold Rosenberg, “The Question of What Will Emerge is Left Open”, *Possibilities: An Occasional Review*, no.1, New York, Winter 1947/8. Consultado em Charles Harrison and Paul Wood (eds.), *Art in Theory, 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, p. 659

<sup>82</sup> Arthur M. Schlesinger, Jr. desenvolverá as ideias avançadas neste artigo num livro que publicará em 1950, com o título *The Politics of Freedom*, o qual será reeditado em 1970 com o título *The Vital Center*.

Arthur Meier Schlesinger, Jr. (1917-2007): Historiador norte-americano cuja obrou se centrou predominantemente na análise do legado político de líderes do Partido Democrata, como Franklin D. Roosevelt, John F. Kennedy e Robert F. Kennedy. Integrou a equipa da administração Kennedy entre 1961 e 1963, tendo sobre essa presidência escrito a obra *A Thousand Days*, com a qual conquistou o seu segundo prémio Pulitzer. Apoiou mais tarde a campanha eleitoral de Robert F. Kennedy, sobre a qual escreveria a obra *Robert Kennedy and His Times*.

aliança da esquerda não comunista, do centro e da direita não fascista. Na sua perspectiva, apenas com a criação deste “centro democrático” será possível resistir às ameaças do fascismo e do comunismo:

*The Third Force has thus come to signify a coalition of all those — non-Communist Left, Center and moderate Right — who believe in political freedom and in the democratic control of economic life — a coalition affirming a rigorous faith in constitutional and democratic methods against any form of terror or dictatorship.*<sup>83</sup>

A associação desta ideologia liberal a um determinado tipo de prática artística ficará mais explícita, como veremos, no livro que Schlesinger publicará dois anos mais tarde.

1948 é também um ano importante para a crítica e para a historiografia modernista norte-americana. Por um lado, o debate em torno da arte moderna nos E.U.A. prossegue com um episódio que ficou conhecido pela designação de *Boston Affair*, o qual deu origem a vários textos defendendo a arte moderna americana. Por outro lado, Clement Greenberg prossegue a estratégia crítica de disputa do centro cultural com Paris, publicando neste ano um importante texto (“The Decline of Cubism”) no qual, pela primeira vez, afirma sem ambiguidades que Nova Iorque conquistara esse lugar. Publica também um artigo que nos interessa pela visão que expõe relativamente à crítica e à historiografia do Realismo Socialista.

O *Boston Affair* foi desencadeado quando, em 1948, James Plaut, fundador e director do Boston Institute of Modern Art, decidiu alterar o nome da instituição para Boston Institute of Contemporary Art. Este gesto desencadeou um debate entre o MoMA, o Whitney e o Boston Institute em torno da arte moderna, que obrigaria Plaut a repor o nome original da instituição em 1950. Este debate atesta uma preocupação generalizada com a função social da arte moderna e com a sua relação com o público e, sobretudo, uma avidez por critérios firmes de análise, interpretação e avaliação da arte moderna.

Na declaração que o Boston Intitute of Contemporary Art emite para fundamentar a mudança do nome da instituição, assinada por James Plaut e Nelson Aldrich (director da corporação), sobressai a preocupação com o fosso criado entre a

---

<sup>83</sup> Arthur M. Schlesinger, Jr., “No Left, No Right, But a Vital Center”, *New York Times Magazine*, 4 April 1948. Consultado em *Be-Bomb*, p. 333

arte moderna e o público. Segundo os autores, a introspecção e intelectualização que a caracteriza, a decorrente necessidade de mediação na sua relação com o espectador e a ausência de critérios firmes e claros para a avaliar, tornou a arte moderna não só ininteligível para o público, como uma categoria sob a qual se pode reunir arte de muito diversa qualidade. Para além disso, o artista moderno, segundo os autores, parece também não assumir a sua responsabilidade social, pois em vez de descrever apenas a “tendência que propende para a dissolução do mundo”, deveria “propor uma afirmação poderosa e clara da verdade para a própria humanidade”.<sup>84</sup> Assim, considerando que a designação “arte moderna” se presta a demasiados equívocos, embora apenas queira dizer “arte do nosso tempo”, preferem a designação de arte contemporânea.

As críticas que se seguem a esta declaração, como a de Aline B. Louchheim e de René d’Harnoncourt, expõem o perigo “reaccionário” da declaração.<sup>85</sup> Aline Louchheim, embora reconheça a carência de critérios na avaliação da arte moderna e a falta de qualidade de alguma dela, adverte que “esta reacção contra o “culto do desconcerto” pode estimular uma direcção construtiva ou pode sufocar toda a vitalidade, todo o afã de progredir”.<sup>86</sup> René d’Harnoncourt, por sua vez, afirma que “se tivéssemos de julgar a consciência social de um artista ou de um pensador criativo pelo número dos seus contemporâneos que entendessem a sua obra, teríamos de prescindir de muitos dos génios que deram forma ao destino do mundo e considerá-los uns

---

<sup>84</sup> Nelson W. Aldrich e James S. Plaut, ““Modern Art” and the American Public”, 17 February 1948. Consultado em *Bajo la bomba*, p. 419

<sup>85</sup> Aline Bernstein Louchheim (a partir de 1954 Aline Bernstein Saarinen) (1914-1972): Jornalista e crítica de arte e de arquitectura norte-americana. Tendo obtido a sua formação académica em Jornalismo (Vassar College, New York) e em História da Arquitectura (Institute of Fine Arts of New York University), trabalhou para a *Art News* entre 1944 e 1948 e para o *New York Times* de 1948 a 1953, onde exerceu funções de crítica e editora da secção artística. Trabalhou também como jornalista para a televisão nos anos 60, nomeadamente na qualidade de crítica de arte em programas da NBC e em documentários sobre assuntos culturais. Escreveu, entre outras, a obra *The Proud Possessors* (1958), a qual, reunindo biografias de coleccionadores de arte norte-americanos, se tornaria um *best-seller*.

René d’Harnoncourt (1901-1968): Nascido na Áustria, emigrou para Paris em 1924, para o México em 1926 — onde começou a comercializar antiguidades e a coleccionar e promover os então artistas emergentes Diego Rivera, José Clemente Orozco e Rufino Tamayo — e para os E.U.A. em 1933. Nos Estados Unidos conduziu o programa de rádio *Art in America* e teve uma breve experiência docente no Sarah Lawrence College. Em 1936 tornou-se director do *Indian Arts and Crafts Board*, uma agência do New Deal destinada a promover as artes e o artesanato nativos norte-americanos. O sucesso do seu desempenho nestas funções e na organização de exposições com elas relacionadas conduziu-o ao cargo de director do MoMA em 1949, no qual permaneceu até 1967.

<sup>86</sup> Aline B. Louchheim, ““Modern” or “Contemporary — Words or Meanings?”, *New York Times*, 22 February 1948. Consultado em *Bajo la bomba*, p. 429



irresponsáveis e uns elitistas”.<sup>87</sup> Para d’Harnoncourt, a diferença fundamental da arte moderna relativamente à arte do passado é já não existir um estilo colectivo, mas antes uma proliferação de estilos individuais, resultantes da exploração racionalista de todos os dogmas e do crescente individualismo. Perante esta situação, reconhece, parece manifestar-se uma nostalgia do cânone: “E aqui estamos, com esta liberdade que tanto nos custou a conquistar. As paredes desmoronam-se à nossa volta e aterrorizam-nos as panorâmicas inesgotáveis e a responsabilidade de escolher entre opções infinitas.”<sup>88</sup> Porém, o regresso a uma arte uniforme só já é possível, afirma, nos regimes totalitários, devido ao “terror que provoca esta liberdade nova”. A arte moderna, sustenta, é característica das democracias: “Creio que o nome idóneo dessa sociedade é o de democracia, e creio também que a arte moderna, na sua variedade infinita e na sua exploração incessante, é o seu símbolo mais destacado”. Começa assim a emergir um discurso crítico e historiográfico que articula a arte moderna com a democracia, promovendo-a na imagem identitária dos E.U.A. adequada à exportação pela diplomacia cultural. Perante a carência expressa de critérios e teorias que traduzam e organizem essa “ininteligível” arte moderna, percebe-se que o paradigma historiográfico modernista tecido por personalidades como Barr e Greenberg se revele muito apelativo.

Como afirmávamos anteriormente, a exaltação crítica da arte moderna americana prossegue nesse ano com a sua defesa noutras frentes, nomeadamente perante a arte moderna francesa. Com efeito, Greenberg publica em 1948 o primeiro artigo — “The Decline of Cubism” — onde reivindica peremptoriamente a conquista da vanguarda da arte moderna pelos E.U.A.. Um mês antes de publicar “The Decline of Cubism” na *Partisan Review*, “prepara o terreno” da sua reivindicação com um artigo, na mesma revista, intitulado “The Situation at the Moment”.<sup>89</sup> Sem a assertividade que demonstrará um mês depois, Greenberg afirma que existe a “impressão” de que o futuro da arte ocidental reside nos E.U.A.:

*One has the impression — but only the impression — that the immediate future of Western art, if it is to have any immediate future, depends on what is done in this country. As dark as the situation still is for us, American painting in its most advanced*

---

<sup>87</sup> René d’Harnoncourt, “Challenge and Promise: Modern Art and the Modern Society”, *Magazine of Art*, November 1948. Consultado em *Bajo la bomba*, p. 431

<sup>88</sup> René d’Harnoncourt, “Challenge and Promise: Modern Art and the Modern Society”, p.433

<sup>89</sup> Clement Greenberg, “The Situation at the Moment”, *Partisan Review*, January 1948. Consultado em Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism* (ed. by John O’Brian), vol.2, pp. 192-196

*aspects — that is, American abstract painting — has in the last several years shown here and there a capacity for fresh content that does not seem to be matched either in France or Great Britain.*<sup>90</sup>

Ainda que não estabeleça uma ligação tão explícita como o fará no artigo seguinte, Greenberg refere já que os E.U.A. possuem o “espírito da época” (“Zeitgeist”) mais avançado do mundo, devido à sua supremacia económica, pelo que pareceria inevitável que viessem a assumir também a liderança cultural:

*Now when it comes to the Zeitgeist, we Americans are the most advanced people on earth, if only because we are the most industrialized.*<sup>91</sup>

Por fim, referindo-se ao passado e ao futuro da pintura contemporânea, interroga-se sobre a direcção que estaria a assumir a pintura de vanguarda actual: essa nova direcção seria a exploração da grande-escala na pintura... realizada pelos pintores abstractos americanos. Analisando os desenvolvimentos da pintura em França, considera Dubuffet um pintor de primeira linha, mas afirma que não cria novos caminhos para a pintura (“Dubuffet is a first-rate painter but he leaves nothing to the future of painting”<sup>92</sup>); os velhos mestres da arte moderna, como Picasso, Chagall ou Miró, parecem-lhe “demasiado velhos para se aventurarem em algo tão sem precedentes como um género de pintura entre a pintura de cavalete e o mural” (“They are too old by now to venture on anything so unprecident as a genre of painting located half-way between the easel and the mural.”<sup>93</sup>). São pois os pintores americanos abstractos que exploram os novos caminhos da pintura — um Abstraccionismo de grande escala —, conquistando assim a vanguarda do desenvolvimento da arte moderna:

*There is a persistent urge (...) to go beyond the cabinet picture, which is destined to occupy only a spot on the wall, to a kind of picture that, without actually becoming identified with the wall like a mural, would spread over it and acknowledge its physical reality.*<sup>94</sup>

---

<sup>90</sup> Clement Greenberg, “The Situation at the Moment”, p. 193

<sup>91</sup> Clement Greenberg, “The Situation at the Moment”, p. 193

<sup>92</sup> Clement Greenberg, “The Situation at the Moment”, p. 194

<sup>93</sup> Clement Greenberg, “The Situation at the Moment”, p. 195

<sup>94</sup> Clement Greenberg, “The Situation at the Moment”, p. 194-5

Um mês depois, o que eram “apenas impressões”, tornam-se afirmações claras. Com efeito, “The Decline of Cubism”, que publica na *Partisan Review* em Março de 1948, é o primeiro texto em que reivindica claramente que os E.U.A. assumiram a vanguarda da cultura ocidental e que o centro dessa cultura se deslocara de Paris para Nova Iorque. À medida que vão sendo conhecidas as obras da Escola de Paris nos E.U.A. depois do interregno da II Guerra, afirma Greenberg, mais se desvanecem as dúvidas quanto ao seu declínio:

*As more and more of the recent work of the masters of the School of Paris reaches this country after the six years's interruption between 1939 and 1945, any remaining doubt vanishes as to the continuing fact of the decline of art that set in in [sic] Paris in the early thirties.*<sup>95</sup>

Esse declínio far-se-ia de “exaustão”, “repetição” e “retrocesso” na obra dos grandes mestres da arte moderna e pela falta de originalidade da nova geração. Uma vez mais, podemos apreciar nesta condenação crítica a concepção temporal do desenvolvimento da arte moderna de Greenberg, feita de uma progressão linear em busca de um novo permanente, sem possibilidade de pausas (“repetições”) ou de recuos (“retrocessos”):

*Picasso, Braque, Arp, Miró, Giacometti, Schwitters — exhibitions, samples, and reproductions would indicate exhaustion on the part of those who in the first three decades of the century created what is now known as modern art. This impression is supported by the repetitious or retrograde tendencies of the work of the notable School of Paris painters who spent the war years here: Léger, Chagall, Lipchitz.*<sup>96</sup>

*After 1939 the cubist heritage entered what would seem the final stage of its decline in Europe. True, Dubuffet, a cubist art heart, has appeared since then, and the best of the younger generation of French artists — Tal Coat, Kermadec, Manessier, Le Moal, Pignon, Tailleux, etc., etc., — work within cubism; but so far they have added nothing but refinements. None of them, except Dubuffet, is truly original.*<sup>97</sup>

Para o autor, a explicação para este declínio da arte europeia reside na desorientação e crise do Cubismo. Sendo o Cubismo o “grande fenómeno” de viragem da arte moderna, representando um “corte epistemológico” na concepção artística só equiparável ao do naturalismo renascentista, é o movimento responsável pela formação

---

<sup>95</sup> Clement Greenberg, “The Decline of Cubism”, *Partisan Review*, March 1948. Consultado em Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism* (ed. by John O’Brian), vol.2, pp. 211-212

<sup>96</sup> Clement Greenberg, “The Decline of Cubism”, p. 212

<sup>97</sup> Clement Greenberg, “The Decline of Cubism”, pp. 214-215

de novos artistas. Porém, embora permaneça “a única escola” para os pintores da actualidade, o seu declínio é evidente e explica-se pelo desmoronamento da “subestrutura social, emocional e intelectual” que o sustentava e propulsionava. Esta estrutura consistia no optimismo e auto-confiança promovidos pelo desenvolvimento do capitalismo industrial e na crença no progresso e na racionalidade científica que o acompanhou, ou seja, numa mundividência positivista e empírica que o Cubismo aplicaria:

*Cubism originated not only from the art that preceded it, but also from a complex of attitudes that embodied the optimism, boldness, and self-confidence of the highest stage of industrial capitalism, of a period in which the scientific outlook had at last won a confirmation that only some literary men quarreled with seriously, and in which society seemed to have demonstrated its complete capacity to solve its most serious internal as well as environmental problems. Cubism, by its rejection of illusionist effects in painting or sculpture and its insistence on the physical nature of the two-dimensional picture plane (...) expressed the positivist or empirical state of mind with its refusal to refer to anything outside the concrete experience of the particular discipline, field or medium in which one worked; and it also expressed the empiricist's faith in the supreme reality of concrete experience.*<sup>98</sup>

Deste modo, quando esta estrutura e mundividência se começar a desmoronar, em inícios dos anos 30, o Cubismo conhecerá uma crise semelhante, a qual atingirá o seu apogeu em 1939, isto é, com o eclodir da II Guerra Mundial e com a destruição das últimas crenças optimistas que uma perspectiva positivista ainda pudesse albergar. Greenberg associa inclusivamente a crise da noção de progresso com a crise da vanguarda (noção à qual está, pela sua lógica, inextrincavelmente ligada), embora a pareça circunscrever à Europa:

*In a world filled with nostalgia and too profoundly frightened by what has just happened to dare hope that the future contains anything better than the past, how can art be expected to hold on advanced positions?*<sup>99</sup>

Serão assim os E.U.A., cujo extraordinário florescimento económico do pós-guerra parece por enquanto afastar uma crise da noção de progresso, que se “atreverão” a conceber a vanguarda artística:

*If artists as great as Picasso, Braque, and Léger have declined so grievously, it can only be because the general social premises that used to guarantee their functioning have disappeared in Europe. And when one sees, on the other hand, how much the*

---

<sup>98</sup> Clement Greenberg, “The Decline of Cubism”, pp. 213-214

<sup>99</sup> Clement Greenberg, “The Decline of Cubism”, p. 215

*level of American Art has risen in the last five years, with the emergence of new talents so full of energy and content as Arshile Gorky, Jackson Pollock, David Smith — and also when one realizes how consistently John Marin has maintained a high standard, whatever the narrowness of his art — then the conclusion forces itself, much to our own surprise, that **the main premises of Western art have at last migrated to the United States, along with the center of gravity of industrial production and political power.***<sup>100</sup>

Note-se que nesta primeira reivindicação crítica, clara e assertiva, da conquista da vanguarda cultural pelos E.U.A., ela é associada à hegemonia económica e política alcançada pelos E.U.A. no pós-guerra. Quando os historiadores revisionistas de finais dos anos 60 e inícios dos anos 70 sublinharem esta coincidência e dela extraírem significados, mais não estarão do que a seguir um caminho apontado por Greenberg.

É imperioso por fim referir como neste ensaio Greenberg recorre a uma História Social da Arte — pouco comum no seu discurso historiográfico modernista, o qual, reivindicando a autonomia da arte, prescinde da factores externos para a compreensão da História da Arte — para explicar determinados fenómenos, como sejam a emergência e declínio do Cubismo e a constituição das vanguardas artísticas. Na realidade, a explicação que fornece para ambos é semelhante: Cubismo e vanguardas artísticas são produtos de uma sociedade com uma firme crença no progresso devido ao desenvolvimento do capitalismo industrial. Contudo, a “mundividência positivista ou empírica” dessa sociedade traduz-se, na esfera artística, na “sua recusa de se referir a algo fora da experiência concreta da disciplina, área ou meio particular com que opera”, ou seja, na reafirmação da autonomia da arte. Assim, a incursão de uma História Social neste ensaio de Greenberg parece-nos puramente instrumental: mais do que para explicar um fenómeno artístico (cuja autonomia é assegurada pela forma como Greenberg interpreta a tradução do espírito positivista), ela serve principalmente para legitimar a reivindicação da mudança de centro da arte moderna de Paris para Nova Iorque: o destroçar da crença no progresso na Europa devido à tragédia da II Guerra Mundial, torna assim os E.U.A. — mais distanciado do conflito e actualmente o centro da produção industrial e do poder político — o último reduto onde a vanguarda pode florescer.

---

<sup>100</sup> Clement Greenberg, “The Decline of Cubism”, p. 215

Outro texto de Greenberg ainda de 1948 que nos interessa, não por conter um desenvolvimento do paradigma historiográfico modernista ou por disputar a vanguarda com Paris, mas pela análise que faz da historiografia artística soviética — pronunciando-se assim, ainda que superficialmente, sobre o paradigma historiográfico do Realismo Socialista seu concorrente —, é o artigo intitulado “Matisse, Seen Through Soviet Eyes: Review of *Matisse: A Social Critique* by Alexander Romm”, publicado no *New York Times Books Review* a 25 de Janeiro.<sup>101</sup>

O desprezo pela cultura, historiografia e crítica artística soviética fica desde logo esclarecido na primeira frase do artigo:

*Can anything decent come out of the cultural offices of the Soviet Union? We could least of all expect it to be art criticism. Yet here is Alexander Romm's little book on Matisse, which, though not quite decent, is as serious as it can afford to be and contains only the absolute required minimum of Stalinist vulgarity.*<sup>102</sup>

O tom sobranceiro em que se dirige à historiografia e à crítica artística soviética parece sugerir que o crítico as encaixa na categoria com que classifica a arte soviética: o *kitsch*, repositório da “vulgaridade estalinista” que, na perspectiva do paradigma modernista, não merece senão desprezo por se encontrar nos antípodas do que é a arte de vanguarda.

O aspecto principal que merece a crítica de Greenberg no livro em questão é a noção de conteúdo (e acertadamente, acrescentaríamos, na medida em que é efectivamente o aspecto fundamental sobre o qual se erigem as divergências entre os dois paradigmas historiográficos). A este respeito afirma:

*To confine the notion of subject matter exclusively to an anecdotal interest of a picture is by now a piece of backwardness that cannot escape dishonest at the same time. To declare that painting begins to lack “ideas” when the motifs it takes from nature lack them, is so obviously stupid that Mr. Romm himself must have been aware of it. Matisse, like the impressionists, only made explicit what had been implicit in art from the very beginning: namely, that the “ideas” contained in a work of art, in so far as they belong to the individual artist, lie just as much in its style as in its professed*

---

<sup>101</sup> Ainda em 1948, Greenberg publica outro texto no qual se refere ao paradigma historiográfico do Realismo Socialista. Intitulado “Irrelevance versus Irresponsability” e publicado na *Partisan Review* em Maio de 1948, faz uma crítica ao texto de Vladimir Kemenov “Aspects of Two Cultures” de 1947. Uma vez que este texto será objecto de análise no quarto capítulo, remetemos para o mesmo a crítica que Greenberg lhe endereça.

<sup>102</sup> Clement Greenberg, “Matisse, Seen Through Soviet Eyes: Review of *Matisse: A Social Critique* by Alexander Romm”, *New York Times Book Review*, 25 January 1948. Consultado em Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism* (ed. by John O’Brian), vol.2, p. 203

*content, and that the main “idea” of those who approach art as art, and not as something else, inheres almost always in the way the artist handles the subject matter at his disposal, not in the subject matter itself.*<sup>103</sup>

Enquanto o paradigma historiográfico do Realismo Socialista se baseia numa teoria da arte (teoria de uma arte pelo social) que actualiza a distinção entre forma e conteúdo, o paradigma historiográfico defendido por Greenberg fundamenta-se numa teoria da arte (teoria da arte pela arte) que sustenta que o conteúdo de uma obra se encontra na sua forma, na sua expressão plástica. Assim, para os artistas “que abordam a arte como arte” e não como outra coisa (subentende-se a arte como propaganda), o que está em questão é a forma (“way”) como abordam as temáticas, e não as temáticas em si.

No ano de 1949 que se segue, a tensão da Guerra Fria não pára de aumentar e, com ela, a susceptibilidade americana a uma histeria anti-comunista. Embora termine nesse ano a ponte aérea para Berlim, a Alemanha é em contrapartida dividida na Alemanha Ocidental (RFA) e na Alemanha Oriental (RDA). Na Ásia, o comunismo alcança nesse ano uma importante vitória com a proclamação da República Popular da China. Para fazer face ao que é percebido como uma ameaça crescente, é fundada a NATO, mas o equilíbrio de forças entre os dois blocos é mais uma vez reequacionado com a conquista por parte da U.R.S.S. da tecnologia da bomba atómica.

Ao nível cultural, a Rússia continua a dar sinais de um progressivo fechamento ao Ocidente, assinalado nesse ano com o encerramento do Museu Estatal de Belas Artes de Moscovo, instituição que reunia a última colecção de arte estrangeira. Passará a albergar, a partir de então, a colecção de presentes oferecidos a Estaline.

A escalada da histeria anti-comunista norte-americana não deixa a área cultural incólume, acrescentando um novo episódio ao debate em torno da arte moderna. George Dondero, senador do Michigan, dá voz à posição mais conservadora ao proferir dois discursos, a 25 de Março e a 16 de Agosto desse ano, onde ataca a arte moderna como “uma manobra dos comunistas para controlar a arte nos Estados Unidos”, preferindo, evidentemente, uma arte mais tradicional e académica.

---

<sup>103</sup> Clement Greenberg, “Matisse, Seen Through Soviet Eyes: Review of *Matisse: A Social Critique* by Alexander Romm”, p. 204

No primeiro discurso, Dondero ataca sobretudo as instituições artísticas e os artistas devido às suas afinidades ou filiações políticas. Considerando que se tem prestado atenção à infiltração comunista no governo ou na área laboral, mas descurado a área cultural, adverte (numa retórica já tão característica da histeria anti-comunista no seu auge):

*We have been neglectful of the knowledge that communism is a hydraheaded serpent that attacks the true democracies in all fronts, political, social, economic, scientific, cultural. Generally we have been blind to the fact that Communism standards of measurement and Communist undermining of our traditional values have made broad progress in one of our great cultural fields — the field of art.*<sup>104</sup>

A arte moderna, na perspectiva de Dondero, era assim uma estratégia comunista para destabilizar e destruir a verdadeira arte americana — a arte académica dos “valores tradicionais”. “Afortunadamente”, acrescenta, “somos capazes de identificar a sua propaganda na arte”, afirma. Esta consistiria em organizações de fachada, em “estruturas disfarçadas”, que disseminariam a ideologia comunista:

*The Communist-front organization is the same in the field of art as it has been in the field of political ideology. A disguised structure is built up and, when its true purpose is disclosed to the public, it fades from view — to be followed by an organization with a new name, but controlled by the same Marxist individuals.*<sup>105</sup>

Assim, nesta sucessão de organizações comunistas disfarçadas constariam a *Artist's Equity Association*, provavelmente o MoMA, o *American Artists Congress* e, obviamente, os *John Reed Clubs*. Quanto aos marxistas que transitariam entre estas instituições, aponta Ben Shahn e Max Weber, cujas associações com comunistas como Diego Rivera e Picasso apenas aumentariam a suspeição. Deste modo, o ataque que dirige à arte moderna é, por enquanto, sobretudo pautado pelas afinidades políticas dos pintores. Vejamos, a título de exemplo, o ataque que dirige a Ben Shahn:

*On the board of Artists Equity we find the name of Ben Shahn. He was one of the New Yorkers who worked with Mexican Diego Rivera on the mural which included Lenin in its design. It was removed from the walls of Radio City Building in New York. He was a member of the John Reed Club, listed in Citation as a Communist organization named in honor of John Reed, who was one of the earliest Communist leaders in the United States. Later he became a member of the American Artist's Congress and right*

---

<sup>104</sup> George Dondero, *The Congressional Record* for 1949. Consultado em Charles Harrison and Paul Wood (eds.), *Art in Theory, 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, p. 665

<sup>105</sup> George Dondero, *The Congressional Record* for 1949, p. 666



*up to the present he has continued his revolutionary aim. He is now in the National Council of Arts, Sciences, and Professions.*<sup>106</sup>

Os críticos de arte que defendiam e promoviam a arte moderna também não são poupados ao seu ataque, referindo-se provavelmente aos críticos de publicações comprometidas com o Modernismo, como a *Partisan Review*, mas equivocando-se ao designá-las, com um certo anacronismo, de marxistas:

*Through the aid of Marxist evaluators in the cultural sphere, leftists in art have succeeded in lowering, and are attempting to break down the standard to which artists of the past adhered — to be worthy of the calling of art.*<sup>107</sup>

Tendo sido advertido de que o seu conservadorismo cultural se assemelhava ao da União Soviética, Dondero refina os seus argumentos. Porém, passando a acusar a arte moderna de comunismo devido à própria estética das obras, ainda mais se aproxima das posições culturais daqueles de quem se procurava distanciar. Com efeito, no outro discurso que pronuncia, em Agosto do mesmo ano, Dondero sustenta que a Rússia utiliza estratégias culturais diferenciadas para consumo interno e para a infiltração no estrangeiro; assim, o Realismo Socialista seria um meio de propaganda e o Modernismo uma arma de destruição de regimes políticos, empregue pela Rússia para aniquilar outrora o regime czarista e actualmente o regime político dos E.U.A.:

*From 1914 to 1920 art was used as a weapon of the Russian Revolution to destroy the Czarist Government, but when this destruction was accomplished, art ceased to be a weapon and became a medium of propaganda, picturing and extolling the imaginary wonders, benefits and happiness of existence under the socialized state. (...)*

*The Communist art that has infiltrated our cultural front is not the Communist art in Russia today — one is the weapon of destruction, and the other is the medium of controlled propaganda. Communist art outside Russia is to destroy the enemy, and we are the enemy of communism. Communist art in Russia is to delude the Russian workers.*<sup>108</sup>

Feita esta ressalva, sustenta que todos os movimentos artísticos modernistas são uma arma de destruição, na medida em que aniquilam os valores tradicionais do passado. Note-se que, ao equiparar o Modernismo a “depravação, decadência e

---

<sup>106</sup> George Dondero, *The Congressional Record* for 1949, p. 666

<sup>107</sup> George Dondero, *The Congressional Record* for 1949, p. 666

<sup>108</sup> George Dondero, *The Congressional Record* for 1949, p. 667

destruição”, acaba por tecer um juízo incrivelmente semelhante ao soviético sobre a arte moderna:

*The art of the isms, the weapon of the Russian Revolution, is the art which has been transplanted to America, and today, having infiltrated and saturated many of our art centers, threatens to overwave, override and overpower the fine art of our tradition and inheritance. So-called modern or contemporary art in our beloved country contains all the isms of depravity, decadence, and destruction. (...)*

*All these isms are of foreign origin, and truly should have no place in American art. While not all are media of social or political protest, all are weapons of destruction. [...]*

*Cubism aims to destroy the designed order.*

*Futurism aims to destroy by the machine myth. [...]*

*Dadaism aims to destroy by ridicule.*

*Expressionism aims to destroy by aping the primitive and the insane. [...]*

*Abstractionism aims to destroy by the creation of brainstorm.*

*Surrealism aims to destroy by the denial of reason.*<sup>109</sup>

O *red scare* está prestes a atingir o seu clímax — o qual foi exponenciado, no ano seguinte, com a actividade do Senador Joseph McCarthy na Comissão de Inquérito às Actividades Anti-Americanas —, o que é expresso na sensação de uma ameaça crescente do comunismo, disfarçada mas omnipresente, e traduzida em metáforas que comparam a infiltração comunista à disseminação de uma epidemia:

*(...) who has let into our homeland this horde or germ-carrying art vermin?*<sup>110</sup>

A reacção é de fechamento cultural, ancorando a segurança nacional em valores tradicionais eleitos como “verdadeiramente” tradutores da identidade norte-americana:

*All these isms are of foreign origin, and truly should have no place in American art.”*

*“(...) Communist-inspired and Communist-connected which have one common goal — the destruction of our cultural tradition and priceless heritage.”*<sup>111</sup>

O posicionamento de George Dondero sobre a arte moderna não era um caso isolado, exprimindo ao invés uma opinião bastante difundida nalguns círculos mais

---

<sup>109</sup> George Dondero, *The Congressional Record* for 1949, p. 668

<sup>110</sup> George Dondero, *The Congressional Record* for 1949, p. 668

<sup>111</sup> George Dondero, *The Congressional Record* for 1949, p. 668

conservadores e em vastos sectores da população.<sup>112</sup> Exemplo disso mesmo são as posições assumidas por Henry Luce na *Life*, publicação da qual era editor, defendendo um expressionismo realista mais de acordo com a estabilidade dos valores tradicionais americanos, em vez da destabilização que a arte moderna parecia provocar.<sup>113</sup> A ironia da semelhança entre algumas posições norte-americanas contra a arte moderna, motivadas por um crescente anti-comunismo, com as próprias posições assumidas pela U.R.S.S. em matérias culturais não passou despercebida, levando alguns defensores do Modernismo a apontar publicamente para esse paradoxo. É o caso da carta que Alfred Barr, John Hay Whitney e Nelson Rockefeller dirigem a Henry Luce, datada de 24 de Março de 1949, na qual advertem:

*You should defend modern art because, after all, it is free enterprise painting. As you know, this reaction is strongest at present in the USSR, which attacks modern art socially on the grounds that it is individualistic, bourgeois and decadent; politically on the grounds that it is international in style and un-Russian in spirit. The commissars insist on realism, and increasingly on romantic nationalism. No one, of course, would suggest that reactionary art criticism in this country, except in Daily Worker, is pro-Soviet. Yet there is in this country to some degree a similar spirit of*

---

<sup>112</sup> Jane de Hart Mathews, no artigo “Art and Politics in Cold War America” que publica em 1976, considera que se tem de perspectivar a hostilidade de Dondero relativamente à arte abstracta, não como um caso isolado, mas como representativo dos sentimentos de grande parte da população norte-americana. Sustenta que, “remontando pelo menos ao Armory Show, a maioria dos americanos continuou a assumir que a arte americana devia ser representativa”: “reconhecivelmente americana no conteúdo, não europeia no estilo (não abstracta) e democrática na acessibilidade”. Deste modo, a autora considera que a antipatia americana relativamente à arte abstracta ultrapassa uma motivação baseada apenas na pressão psicológica da Guerra Fria: “These were people, it must be remembered, who were already fearful, that traditional American virtues had been undermined by cosmopolitans and intellectuals, the old competitive capitalism gradually eroded by Socialist and Communist schemes, and national security compromised by treasonous plots. To compound matters, they were confronted in abstract expressionism by a form of vanguard art characterized by two dimensionality, fluid space, lack of closed shapes, a deliberately unfinished quality, and an ‘overall’ composition that diffused any notion of focus. Complex, cosmopolitan, and ever-changing, it was intrinsically at odds with the need for the certitude and control. (...) Like their Soviet counterparts, these American opponents of modernism never underestimated the power of the artist to coerce the senses. Thus, when they lambasted abstract expressionism, they did so out of a compelling, if little understood, need to maintain a rigid view of reality characteristic of what might be called the ‘cultural fundamentalist’ — a view wherein the irrational was repressed, causation simplified, change controlled, heterogeneity denied, loyalty affirmed, national unity and personal esteem preserved. (...) Indeed, so dominant is this preservative character that our understanding of an era may well be enhanced if we view the anti-Communist crusade of the fifties and early sixties not just as a political response to legitimate and highly disturbing Cold War problems but also as a revitalization movement designed to eliminate foreign influences and revive traditional values and beliefs in a period of societal stress.” Jane de Hart Mathews, “Art and Politics in Cold War America”, *Pollock and After. The Critical Debate*. (ed. by Francis Frascina), pp. 171-172

<sup>113</sup> *Bajo la bomba*, p. 46.

Henry Luce (1898-1967) foi um dos mais influentes editores norte-americanos, responsável por publicações como a *Time*, a *Life*, a *Fortune* ou a *Sports Illustrated*. Tinha ainda projectos na rádio e no cinema — como o programa “The March of Time” —, presidindo assim sobre uma das corporações multimédia com maior poder de influência sobre a opinião pública norte-americana. Membro influente do Partido Republicano, destacou-se pelo seu declarado anti-comunismo.

*intolerance, a fear or hatred of the new and strange in art, an insistence upon conformity, conservative or official taste, coupled with a calculated chauvinism. Our museum was founded partially to counteract this spirit... We believe that such articles do really serious damage to American culture. We now have a flourishing school of younger painters who many of us believe show great originality and vitality. In fact, some of us believe that within this generation, their work is more than a match for the painting of any other country... It seems to us that Life has a very grave responsibility toward the arts. If it cannot deal with the arts fairly, it ought not to treat them editorially.*<sup>114</sup>

Percebemos facilmente como o interesse destas posições detractoras da arte moderna não reside num carácter de curiosidade ou *fait divers* que à primeira vista possam aparentar apenas ser. Elas são essenciais à construção de uma identidade cultural norte-americana, na medida em que obrigam os discursos críticos e historiográficos defensores da arte moderna a repelir as acusações de comunismo contra a mesma, através de uma clarificação do contraste existente entre a arte (realista) soviética e a arte (abstracta) norte-americana. É na ênfase deste contraste que surge a construção de uma identidade americana por oposição ao seu “outro” soviético, a qual, para vingar neste período de fortes tensões político-ideológicas, se vê obrigada a empregar os argumentos e estratégias dos detractores internos do Modernismo, isto é, a acrescentar valores ideológicos à arte moderna em questão, sustentando que, em vez de ser comunista, ela é o símbolo por excelência da liberdade, democracia e individualismo características dos regimes democráticos. É esta perspectiva que permite a Barr dirigir-se a Luce, dizendo-lhe: “You should defend modern art because, after all, it is free enterprise painting”. Para a *intelligentsia* liberal que pugna para que seja a arte moderna a eleita como a imagem identitária cultural norte-americana, a divisão das posições político-culturais far-se-á entre aqueles que demonstram um “análogo espírito de intolerância, um medo ou ódio ao novo e estranho na arte, uma insistência na conformidade, no gosto conservador ou oficial, emparelhados com um calculado chauvinismo” — soviéticos e conservadores norte-americanos, como George Dondero e Henry Luce — e os que defendem uma atitude tolerante, uma curiosidade e abertura em relação ao novo na arte, um inconformismo, um espírito progressista e um declarado internacionalismo — ou seja, os defensores do Modernismo e de uma ideologia liberal.

---

<sup>114</sup> Carta de Alfred Barr, John Hay Whitney e Nelson Rockefeller, 24 de Março de 1949 in Alfred Barr Papers, carta nº 165. Consultada em *Be-Bomb*, p. 45

A arte moderna, de resto, estava já neste final da década de 1940 a conquistar terreno firme nos E.U.A. face à arte mais tradicionalista, afirmando-se como o movimento artístico mais proeminente. Símbolo dessa vitória é o destaque que a própria revista *Life*, revista de massas não especializada em Modernismo, dá em 1949 ao pintor Jackson Pollock, perguntando aos seus leitores: “Is he the greatest living painter in the U.S.?”. Como afirma Rosalind Krauss, Pollock emerge neste momento como um símbolo da arte de vanguarda e o Expressionismo Abstracto alcança o reconhecimento institucional dos museus e das políticas culturais governamentais, os quais passam a investir este novo tipo de arte com os valores identitários que pretendem assumir, exportar e com os quais pretendem afrontar os valores identitários soviéticos:

*(...) observing collectors and museum directors now abandoned their more traditional purchases to vie for Pollock's work, put it at the time, "Jackson has finally broken the ice." And in the institutional world of both museum and government cultural policy, Pollock and the other Abstract Expressionists began to be seen as important emissaries of the American experience: wildness now starting to be recoded as freedom — a liberated sensibility increasingly deemed as setting a good example for the cause of democracy in Cold War-torn Europe; thus to accompany the Marshall Plan of financial aid to European countries, which was instituted in 1948, a variety of cultural exports, including museums and gallery exhibitions, was shipped abroad.*<sup>115</sup>

Por outro lado, a disputa crítica do centro da vanguarda com Paris prossegue nesse ano com um artigo de Greenberg, intitulado “A Symposium: The State of American Art”, publicado em Março, na *Magazine of Art*, em resposta a um questionário lançado pelo seu editor, Robert Goldwater, a várias personalidades do meio cultural. Volta a frisar, ainda que com maior contenção, que a arte americana conquistou a vanguarda da arte moderna através dos expressistas abstractos:

*There is in my opinion, a definitely American trend in contemporary art, one that promises to become an original contribution to the mainstream and not merely a local inflection of something developed abroad. (...) Yet I would say that three or four of them [the artists of the new American trend] are able to match anything being done by artists of the same generation elsewhere in the world. I would even hazard the opinion that they are actually ahead of the French artists who are their contemporaries in age.*<sup>116</sup>

---

<sup>115</sup> Rosalind Krauss, “1949”, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. (ed. by Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh), pp. 355-356

<sup>116</sup> Clement Greenberg, “A Symposium: The State of American Art”, *Magazine of Art*, March 1949. Consultado em Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism* (ed. by John O’Brian), vol.2, p. 287

Neste curto artigo não deixa contudo de se pronunciar sobre o que considera ser o “verdadeiro” movimento de vanguarda, o Abstraccionismo, criticando assim os historiadores, os críticos e as instituições (como o MoMA), cuja “lassidão” de critérios (entenda-se, que não seguiam a sua teleologia da pintura rumo ao Abstraccionismo) fazia com que permitissem a entrada no canône da arte moderna a outros movimentos artísticos:

*I believe that the evidence upon which Herbert Read rests his suggestion that abstract and naturalistic art are compatible in the same age and even in the same person is illusory. (...) Moreover, the whole bother about eclecticism serves only to conceal the true situation in art today. On one side we have cubism, cubist-derived abstract art and expressionism; on the other we have surrealism, even futurism, neo-romanticism, Neue Sachlichkeit, magic realism, etc. The first is advanced, creative, evolving, since it corresponds to the truth of contemporary life; the second has simply found new pretexts, all of them literary or journalistic, to reintroduce what is essentially academic naturalism. (...) Under the guise of an originality altogether literary, academicism has managed, almost unnoticed, to steal its way into the avant-garde and there to acquire a new respectability to replace the old-fashioned one it lost thirty years ago.*<sup>117</sup>

Em consonância com a teoria da evolução da pintura de Greenberg já analisada, observamos como a única originalidade que conta para o crítico é a originalidade formal, sendo as restantes possibilidades de inovação descartadas como “literárias”, “desvio” a que uma arte interessada em explorar apenas as suas características plásticas não se poderia permitir. Observamos uma vez mais como a teoria e os critérios de Greenberg delineiam um perímetro cada vez mais restrito para o que é considerado arte de vanguarda: dentro do seu círculo de eleição fica apenas a arte abstracta derivada do Cubismo e do Expressionismo, sendo os restantes movimentos, como o Surrealismo, o Futurismo, o Neo-romantismo, a Nova Objectividade e o Realismo Mágico, expulsos deste panteão por consistirem essencialmente num “naturalismo académico”.

1950 é um ano importante a vários níveis. A agudização da tensão da Guerra Fria atinge então um dos seus primeiros clímaxes com o início da Guerra da Coreia, primeiro conflito armado da Guerra Fria que se prolongará até 1953. Simultaneamente, o programa de propaganda para o exterior recebe um forte impulso com a *Campaign of Truth*, contra-ofensiva dos serviços de informação norte-americanos à propaganda

---

<sup>117</sup> Clement Greenberg, “A Symposium: The State of American Art”, p. 288

soviética, destinado a promover uma boa imagem dos E.U.A. no exterior<sup>118</sup>. Por outro lado, a histeria anti-comunista nos E.U.A. atinge o seu auge com a subida do Senador McCarthy à presidência da Comissão de Inquérito das Actividades Anti-americanas, actividade que desempenhou com tal deligência que deu o seu nome à época, conhecida para a posteridade como um período de intolerância, marcado pela suspensão de algumas das liberdades civis fundamentais. Marco legislativo dessa suspensão das liberdades civis é a aprovação pelo Congresso, em 1950, do *McCarran Act* (ou *Internal Security Act*), o qual, proclamando a existência de uma conspiração internacional comunista ameaçando os Estados Unidos, obrigava os membros de organizações comunistas a registarem-se no governo federal e retirava aos mesmos alguns dos seus direitos fundamentais.<sup>119</sup>

---

<sup>118</sup> Em 1950, Truman apelou à intensificação do programa de propaganda através da criação da *Campaign of Truth*. A sua denominação espelhava o propósito de combater as “mentiras” soviéticas sobre os E.U.A. através de um reforço da contra-propaganda norte-americana relativamente à soviética. A sua legitimação doméstica foi apresentada num discurso proferido por Truman perante a *American Society of Newspaper Editors*, a 20 de Abril de 1950, no qual afirmou: “We must make ourselves known as we really are — not as Communist propaganda pictures us. We must pool our efforts with those of other few peoples in a sustained, intensified program to promote the cause of freedom against the propaganda of slavery. We must make ourselves heard round the world in a great *campaign of truth*.”

O eclodir da Guerra da Coreia, pouco depois do discurso de Truman, ajudou à implementação da *Campaign of Truth*, granjeando um aumento significativo do orçamento do Departamento de Estado para actividades de informação.

As actividades de propaganda desenvolvidas no âmbito da *Campaign of Truth* foram diversas, empregando todos os meios de comunicação disponíveis para promover as vantagens de um regime democrático e capitalista, não só perante o mundo não soviético, como almejando alcançar a própria U.R.S.S.. Para além da utilização da rádio *Voice of America* (VOA), foram criadas, pela CIA, a *Radio Free Europe* em 1950, a *Radio Free Asia* em 1951 (destinada à China) e a *Radio Liberation* em 1953 (destinada à Rússia). Apelando à cooperação com privados (gerida pelo *Office of Private Enterprise and Cooperation*), incitou-se à doação de livros e revistas (que seguiriam para o exterior), à realização de exposições de demonstrassem a prosperidade material americana, à realização de guias para o comportamento adequado de turistas americanos na Europa, à correspondência privada entre residentes nos E.U.A. e seus contactos ou família no exterior, à inserção de temas de propaganda em *comics* destinados à exportação e à produção de documentários e filmes para exibição no estrangeiro. Foi ainda criado o *Congress for Cultural Freedom*, o qual, reunindo intelectuais anti-comunistas como Melvin Lasky, Arthur Koestler e Arthur Schlesinger, realizaria o seu primeiro encontro em Berlim de Junho de 1950, e recrutaram-se académicos em universidades como consultores dos serviços de informação (um exemplo dessa colaboração foi a elaboração do projecto TROY por membros do MIT, consistindo na concepção de uma estratégia para a *Voice of America* penetrar a U.R.S.S., abarcando desde elementos técnicos até conselhos sobre os conteúdos a veicular).

No mesmo ano de 1950 os soviéticos lançaram a campanha de propaganda “Hate America”, a qual enfatizava o desejo soviético de “coexistência pacífica” contra a atitude beligerante dos E.U.A. e associava os negócios norte-americanos na Europa (em França, nomeadamente) com uma ambição estratégica de neo-colonialismo (donde se forjará o termo de “coca-colonização”).

Para mais informação sobre o assunto ver Nicholas J. Cull, *The Cold War and the United States Information Agency: American Propaganda and Public Diplomacy, 1945-1989*. New York: Cambridge University Press, 2008, pp. 51-67

<sup>119</sup> Eis a descrição que Randall Bennet Woods fornece do *McCarran Act*: “That measure proclaimed the existence of an international communist conspiracy, which posed an immediate threat to the United

Porém, intelectuais como Barr continuaram a defender, mesmo nestes tempos perigosamente maniqueístas, uma política mais tolerante, não só na gestão dos assuntos internos do país, como na construção da imagem dos E.U.A. que melhor se adequava ao combate ideológico com a U.R.S.S., cuja intolerância e espírito persecutório era sentido pela *intelligentsia* liberal como semelhantes à intolerância macartista.

Um importante passo na articulação desse posicionamento foi a publicação do livro *The Politics of Freedom* por Arthur Schlesinger. A obra aprofunda as ideias avançadas no artigo já analisado, que publicara em 1948, mas estabelece agora paralelos muito importantes entre um posicionamento político-ideológico que julga o mais desejável para os E.U.A. e a arte que melhor se lhe adequa, a arte moderna.

Na parte da obra que se refere especificamente ao âmbito cultural e artístico, é muito evidente que a construção de uma identidade (cultural e política) norte-americana se erige em claro contraponto ao que é percebido como a imagem (cultural e política) da U.R.S.S., utilizando, de resto, uma estratégia discursiva semelhante à dos discursos oficiais soviéticos: a definição da identidade faz-se em primeiro lugar pela negativa, criticando aquilo que o seu outro é, para de seguida ser definida pela positiva, descrevendo os valores que se encontram em claro contraste com o que é assumido como o seu inimigo.

Empregando o conceito de totalitarismo (o qual receberia no ano seguinte o seu contributo fundamental, com a publicação da obra de Hannah Arendt *As Origens do Totalitarismo*), sustenta que o que caracteriza um Estado totalitário é a expansão do seu controlo até aos redutos mais íntimos do indivíduo (a sua consciência), destruindo deste modo o individualismo:

---

States. Members of the communist-affiliated organizations were required to register with the federal government or face a fine of up to \$10,000 and imprisonment for up to four years. Registrants could be denied passports and were barred from holding jobs with the federal government or in the defense industry. The McCarran Act authorized the government to deport naturalized citizens and alleged subversives during periods of national emergency. President Truman denounced the McCarran Act as a gross violation of civil liberties and vetoed it. "In a free country we punish men for the crimes they commit," Truman charged, "but never for the opinions they have." Congress promptly overrode his veto in 1951." Randall Bennett Woods, *Quest for Identity: America since 1945*. New York: Cambridge University Press, 2005, pp. 22-23



*Everything in a totalitarian state is eventually sucked into the vortex where totalitarian man interminably revindicates himself.*<sup>120</sup>

*The whole thrust of totalitarian indoctrination, as we have seen, is to destroy the boundaries of individual personality. The moral balance of power is always with the Party as against the person.*<sup>121</sup>

Sob este prisma, afirma, a campanha soviética contra a liberdade e diversidade cultural torna-se compreensível:

*The recent Soviet campaign against cultural freedom and diversity becomes all too comprehensible in this light. The totalitarian man requires apathy and unquestioning obedience. He fears creative independence and spontaneity. He mistrusts incomprehensibility as a device for slipping something over on the régime; he mistrusts incomprehensibility as a shield which might protect activities the bureaucracy cannot control.*<sup>122</sup>

É assim típico de um Estado totalitário como o soviético promover a “apatia e a obediência sem questionamento”, temer a “independência e a espontaneidade”, desconfiar da “incompreensibilidade” que não pode controlar. Assim, pela crítica aos valores soviéticos, se contrói o positivo dos valores imputados às manifestações artísticas norte-americanas: vitalidade (por oposição à apatia), rebeldia (por oposição à obediência sem questionamento), independência, espontaneidade e incompreensibilidade.

Sustenta de seguida que a complexidade da arte moderna e a ansiedade que traduz são incompatíveis com o “carácter monolítico da ‘pessoa soviética’”, pois, na idealizada sociedade soviética que a sua arte representa, estes valores não têm lugar. Deste modo, o anti-formalismo que caracteriza o paradigma historiográfico soviético é para o autor, seguindo a tese de Malraux, um fechamento ao Ocidente, um isolacionismo protector deste paraíso soviético, depreende-se:

*The paintings of Picasso, the music of Stravinsky are stragely disturbing. They reflect and incite anxieties which are incompatible with the monolithic character of ‘the Soviet person.’ Their intricacy and ambiguity, moreover, make them hard for officialdom to control [...] Complexity in art further suggests the whole wicked view of ‘cosmopolitanism’ summed up for the Communists in the conception of Europe. ‘It is not by chance that the Russian Communists attack Picasso’, Malraux has written.*

---

<sup>120</sup> Arthur M. Schlesinger, Jr., *The Politics of Freedom*. New York: 1950. Consultado em Charles Harrison and Paul Wood (eds.), *Art in Theory, 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, p. 669

<sup>121</sup> Arthur M. Schlesinger, Jr., *The Politics of Freedom*, p. 670

<sup>122</sup> Arthur M. Schlesinger, Jr., *The Politics of Freedom*, p. 669

*'His painting is the presence of Europe in its most acute form. In the order of the spirit, all that which Russia calls formalism and which she has been deporting or tirelessly destroying for ten years, is Europe.'*

*The conclusion is clear. Let artists turn their back on Europe. Let them eschew mystery, deny anxiety and avoid complexity. Let them create only compositions which officials can hum, paintings which their wives can decipher, poems which the Party leaders can understand. This is the Diktat of the state.*<sup>123</sup>

Assim, é mais uma vez pelos valores rejeitados pela historiografia e pela arte soviéticas que se tece a imagem identitária da cultura ocidental: uma arte “estranhamente perturbadora”, que reflecte as ansiedades do seu tempo, intrincada e ambívia, complexa, cosmopolita e internacionalista.

As políticas culturais soviéticas teriam deste modo prescrito “equações absolutas” para todas as áreas artísticas, doutrinas estéticas, críticas e historiográficas cujos critérios, métodos e teorias se opunham, num espelho de reflexos antonímicos, ao seu “outro”: o Modernismo, agora confinado ao Ocidente. Assim, pela crítica às políticas culturais soviéticas articulada com uma explicação das suas motivações político-ideológicas, Schlesinger legitima politicamente a arte moderna atacada pelos conservadores norte-americanos, coadjuvando na campanha da sua promoção a imagem cultural identitária de um mundo ocidental, pleno de complexidades, ansiedades e ambiguidades, mas livre e democrático.

Essa defesa interna da arte moderna prossegue nesse ano com uma declaração conjunta do Boston Institute of Contemporary Art, do MoMA e do Whitney Museum, com argumentos bastante próximos aos de Schlesinger. Também nesta declaração se começam a adicionar valores políticos à arte moderna, pois começou a ser evidente que, sob a pressão ideológica da Guerra Fria e perante a histeria anti-comunista crescente neste período macartista, a arte moderna só poderia ser salva dos ataques de constituir uma “conspiração comunista” e dos ataques dos mais conservadores que nela não reviam os tradicionais valores americanos se fosse defendida com argumentos igualmente políticos, que demonstrassem o seu carácter inelutavelmente democrático e, por isso mesmo, americano.

O texto intitulado “A Statement on Modern Art”, datado de Março de 1950, faz claramente um ponto da situação no debate sobre a arte moderna, pretendendo

---

<sup>123</sup> Arthur M. Schlesinger, Jr., *The Politics of Freedom*, p. 669

esclarecer peremptoriamente os equívocos que tradicionalistas e conservadores tomados pelo *red scare* sobre ela lançaram.

Em primeiro lugar, declara que a diversidade de estilos da arte moderna é um sintoma da vitalidade e da liberdade de expressão que são características das democracias — sublinhando assim as conotações políticas que reconhecem ao Modernismo:

*The field of contemporary art is immensely wide and varied, with many diverse viewpoints and styles. We believe that this diversity is a sign of vitality and the freedom of expression inherent in a democratic society. We oppose any attempt to make art or opinion about art conform to a single point of view.*<sup>124</sup>

Porventura respondendo à críticas que Greenberg tecera no ano anterior, no artigo “A Symposium: The State of American Art” — onde criticara instituições, como o MoMA, por albergarem movimentos artísticos que, na sua perspectiva, não eram de vanguardas mas sim um revivalismo acadêmico —, declara que a arte moderna é um movimento multiforme e que a Modernidade (aqui entendida como o novo) não é por si só garantia de qualidade, pelo que se consideram válidas “tendências conservadoras e retrospectivas quando fazem um uso criador dos valores tradicionais.”

Relativamente à questão da relação da arte moderna com o público e da sua criticada incompreensibilidade, considera ser um fenómeno natural e quase inevitável em todas as épocas, devido ao desfazamento temporal em relação à sua contemporaneidade inerente à condição das vanguardas:

*We believe that the so-called “unintelligibility” of some modern art is an inevitable result of its exploration of new frontiers. Like the scientist’s innovations, the procedures of the artist are often not readily understood and make him an easy target for reactionary attack. We do not believe that many artists deliberately aim to be unintelligible, or have voluntarily withdrawn from the public. On the contrary, we believe that most artists today desire communication with a receptive audience.*<sup>125</sup>

De seguida, defende o humanismo da arte moderna, ainda que este se expresse de uma forma distinta e não associada ao realismo, e o papel espiritual e social que o

---

<sup>124</sup> Boston Institute of Contemporary Art, Museum of Modern Art of New York, Whitney Museum of American Art of New York, “A Statement on Modern Art”, March 1950. Consultado em *Be-Bomb*, p. 442

<sup>125</sup> Boston Institute of Contemporary Art, Museum of Modern Art of New York, Whitney Museum of American Art of New York, “A Statement on Modern Art”, p. 443

artista moderno continua a desempenhar, embora advirta que esta acção é indirecta e que é insensato exigir-lhe “que salve a civilização”:

*We believe in the humanistic value of modern art even though it may not adhere to academic humanism with its insistence on the human figure as the central element of art. Art which explores newly discovered levels of consciousness, new concepts of science and new technological methods is contributing to humanism in the deepest sense, by helping humanity to come with terms with the modern world, not by retreating from it but by facing and mastering it. (...)*

*Contrary to those who attack the advanced artist as anti-social, we believe in his spiritual and social role. We honor the man who is prepared to sacrifice popularity and economic security to be true to his personal vision. (...) But we do not believe that unreasonable demands should be made on him. Though his spiritual energy may be religious in the broadest sense, he should not be asked to be priest or saint. Though his art may symbolize discipline or liberty, he cannot be asked to save civilization.*<sup>126</sup>

Por fim, referindo-se especificamente à arte americana (embora todos os esclarecimentos anteriores se dirigissem às críticas internas à arte moderna), ataca, por um lado, os críticos tradicionalistas e nacionalistas, reafirmando o carácter internacional do Modernismo e a validade de uma arte americana modernista, e, por outro lado, dirige-se às críticas à arte moderna típicas da histeria anti-comunista, estabelecendo paralelos entre a atitude intolerante e ignorante destes e a dos regimes totalitários. Na articulação entre o político e o artístico, o conceito de “totalitarismo” encontra-se pois definitivamente estabelecido e operacional: a equação entre arte moderna/regimes democráticos versus arte conservadora/regimes totalitários está plenamente afirmada.

*Believing strongly in the quality and vitality of American art, we oppose its definition in narrow nationalistic terms. We hold that American art which is international in character is as valid as art [that is] obviously American in subject matter. We deplore the revival of the tendency to identify American art exclusively with popular realism, regional subject and nationalistic sentiment.*

*We also reject the assumption that art which is esthetically an innovation must somehow be socially or politically subversive, and therefore un-American. We deplore the reckless and ignorant use of political or moral terms in attacking modern art. We recall that the Nazis suppressed modern art, branding it “degenerate”, “bolchevistic”, “international”, and “un-German”; and that the Soviets suppressed modern art as “formalistic”, “bourgeois”, “subjective”, “nihilistic”, and “un-*

---

<sup>126</sup> Boston Institute of Contemporary Art, Museum of Modern Art of New York, Whitney Museum of American Art of New York, “A Statement on Modern Art”, p. 443

*Russian”; and that Nazi officials insisted and Soviet officials still insist upon a hackneyed realism saturated with nationalistic propaganda.*<sup>127</sup>

Todavia, não só contra os seus detractores internos carecia a arte moderna norte-americana de defesa. Outra importante frente deste combate continua a ser a sua disputa de centro com Paris. A esse respeito, Greenberg publica neste ano, na *The Nation*, um interessante artigo intitulado “The European View of American Art”, no qual, pela primeira vez, lança um claro ataque à visão europeia da cultura americana como bárbara, associando a mesma à humilhação sentida pela dependência económica e militar a que a Europa ficara sujeita em relação aos E.U.A. depois da II Guerra Mundial. Uma vez mais, o objectivo final dessa crítica é a reivindicação de um lugar proeminente para a cultura americana na cultura ocidental, inserindo o Expressionismo Abstracto no cânone consagrado do Modernismo.

O evento que motiva o seu artigo é a recepção crítica da representação norte-americana na Bienal de Veneza nesse ano de 1950, sobretudo a dos críticos britânicos. Referindo-se à reportagem de Aline B. Louchheim sobre a Bienal, concorda com as motivações apontadas para a fria recepção europeia à mostra norte-americana:

*Aline B. Louchheim wrote in the last of her reports on the Biennale, in The New York Times of September 10, that “in general, our pavilion has been given not the ‘silent treatment’ [as claimed by Times] but merely cursory consideration”. And she went on to say: “I am inclined to believe that this attitude has little to do with the show itself, but that its explanations lies in two other factors.” The first, she says, is the “habit of Europeans to think of Americans as cultural barbarians”; the second, their resentment of their present military and economic dependence upon us.*<sup>128</sup>

O que surpreende Greenberg, afirma, não são tantos os preconceitos da crítica europeia relativamente à arte americana, mas a sua declarada “incompetência crítica”. Aquiesce que alguns dos pintores americanos presentes na Bienal possam suscitar críticas justas (como Hyman Bloom, Lee Gatch, Rico Lebrun ou até parte da obra de Marin); porém, as obras de Gorky, de de Kooning e de Pollock seriam suficientes para

---

<sup>127</sup> Boston Institute of Contemporary Art, Museum of Modern Art of New York, Whitney Museum of American Art of New York, “A Statement on Modern Art”, pp. 443-444

<sup>128</sup> Clement Greenberg, “The European View of American Art”, *The Nation*, 25 November 1950. Consultado em Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism* (ed. by John O’Brian), vol.3, pp. 59-60

reconhecer a actual originalidade da pintura norte-americana e até a sua posição actual de liderança da arte moderna mundial:

*I do not think that is merely patriotism or provincial myopia that makes us take these four artists [Marin, Gorky, de Kooning, Pollock] seriously in this country. We have had the chance to look at them repeatedly and we have compared them with the best of modern painting (...). When I claim that Gorky, de Kooning, and Pollock have turned out some of the strongest art produced anywhere since 1940, it may be that I am insufficiently acquainted with the latest work done abroad. But it is with the masterpieces of Matisse, Picasso, Klee, and Miró in mind that I say that some of their work warrants a place of major importance in the art of our century.*<sup>129</sup>

*The kind of art that Pollock, de Kooning, and Gorky present does not so much break with the Cubist and post-Cubist past as extend it in an unforeseen way, as does all art that embodies a new "vision". Theirs represents, in my opinion, the first genuine and compelled effort to impose Cubist order — the only order possible to ambitious painting in our time — on the experience of the post-Cubist, post-1930 world.*<sup>130</sup>

Em suma, são os preconceitos da crítica europeia relativamente à cultura americana que, na perspectiva de Greenberg, a impedem de reconhecer que os pintores do Expressionismo Abstracto constituem actualmente a vanguarda da arte moderna.

Greenberg tinha razões para tamanho contentamento, já que 1950 é um ano marcante na consagração institucional do Expressionismo Abstracto que vinha defendendo há uma década. Com efeito, o Expressionismo Abstracto recebe o reconhecimento oficial interno nesse ano com duas importantes exposições, em instituições da maior relevância: a exposição *American Painting Today*, no Metropolitan Museum, e a exposição *Abstract Painting in America*, no MoMA. Para além disso, como vimos, pintores do movimento, como Pollock, Gorky e de Kooning, participam (ainda que não constituíssem o exclusivo da mostra) na representação norte-americana na Bienal de Veneza desse ano, o que atesta que a campanha interna de defesa da arte moderna e da sua promoção como imagem identitária cultural para exportação começava a produzir os seus frutos. Como também sustenta Rosalind Krauss, 1950 é o ano do sucesso institucional de Pollock, símbolo maior do Expressionismo Abstracto: para além da presença da sua obra na Bienal de Veneza, o MoMA compra nesse ano uma grande pintura sua de *drip painting* e é objecto de uma série de fotos e, posteriormente, de um filme de Hans Namuth que documentam o seu

---

<sup>129</sup> Clement Greenberg, "The European View of American Art", pp. 59-60

<sup>130</sup> Clement Greenberg, "The European View of American Art", p. 62

processo criativo.<sup>131</sup> Decididamente, a arte moderna americana estava a ganhar a batalha internamente.

De resto, o clima da Guerra Fria confrontava as autoridades governamentais com a premência da necessidade de aumentar o seu empenho na guerra ideológica com a U.R.S.S., na medida em que existia a sensação de que o maior esforço empregue pelo rival na máquina de propaganda estava a fazer com que os E.U.A. perdessem terreno na arena internacional. Sentindo essa urgência, Truman cria, em 1951, o *Psychological Strategy Board*, destinado a coordenar o esforço de guerra psicológica americana.<sup>132</sup> Militarmente, os E.U.A. pareciam ter conseguido mais uma vez colocar-se em vantagem em relação à U.R.S.S., já que nesse ano alcançam a tecnologia da Bomba de Hidrogénio. Também na Europa, a criação da Comunidade Europeia do Carvão e do Aço (CECA), embrião da futura Comunidade Económica Europeia (CEE) instituída com o Tratado de Roma em 1957, fornecia aos E.U.A. uma tranquilização indirecta, já que não só enfatizava o contraste entre as duas Alemanhas, como parecia demonstrar que o capitalismo e o sistema de uma democracia pluripartidária eram o modelo que a Europa Ocidental seguiria.

A necessidade de conferir um novo impulso à diplomacia cultural norte-americana consubstancia-se nesse ano com uma exposição de pintura norte-americana no Festival Cultural de Berlim. Com base nas lições aprendidas com o fracasso da exposição *Advancing American Art* de 1946, os promotores da arte moderna perceberam que, para ganharem a batalha, os seus argumentos e a sua estratégia tinham de mudar. Como nos diz Michael Krenn, os defensores de um programa internacional de arte aperceberam-se que os seus argumentos tinham de garantir três pontos essenciais: 1) que a arte era eficaz a servir os interesses da política externa americana; 2) que a arte moderna não era comunista mas sim representativa dos valores

---

<sup>131</sup> Rosalind Krauss, “1949”, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. (ed. by Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh), p. 356

<sup>132</sup> Criado por uma directiva presidencial a 4 de Abril de 1951, o *Psychological Strategy Board* (PSB) vinha dar resposta ao que era sentido como uma falta de coordenação entre as diversas agências governamentais responsáveis pela propaganda para o exterior. Composto pelo Secretário da Defesa Adjunto, pelo director da CIA e pelo Sub-Secretário de Estado, o PSB destinava-se assim a coordenar os vários organismos envolvidos no esforço de guerra psicológica com a U.R.S.S., mas não tinha operações próprias. Nos seus propósitos declarados, o PSB destinava-se “for the formulation and promulgation, as guidance to the departments and agencies responsible for psychological operations, of over-all national psychological objectives, policies and programs, and for the coordination and evaluation of the national psychological effort.” Nicholas J. Cull, *The Cold War and the United States Information Agency*, pp. 68-69; <http://www.trumanlibrary.org/hstpape/physc.htm#admin>, consultado a 19.08.2011

americanos; 3) que o governo e a arte, longe de serem antagonistas, eram, na verdade, muito compatíveis (o que vinha sendo preparado pelos textos que analisámos que adicionavam valores político-ideológicos à arte moderna). E, com efeito, os defensores deste programa mudaram efectivamente os argumentos do seu discurso: “...em vez de uma ferramenta para criar um mundo melhor, a arte era progressivamente retratada como uma arma que podia servir as necessidades da diplomacia americana e, progressivamente, ajudar a contrariar a marcha do comunismo”.<sup>133</sup> Exemplo dessa viragem é o texto de Eloise Spaeth que analisaremos de seguida.

Por outro lado perceberam também que a discrição era preferível à grande publicidade e que, se se queria mostrar arte moderna no estrangeiro, esta tinha de ter financiamento privado, cabendo ao Departamento de Estado apenas “facilitar” tais exposições; também era conveniente incluir alguns “clássicos” de pintura americana entre as obras modernas e, pelo menos por enquanto, o envolvimento do Governo tinha de ser mantido em segredo do Congresso e do público. Foi deste modo que foi possível a realização da exposição de pintura norte-americana no Festival Cultural de Berlim Ocidental em 1951, composta por 65 obras, a maioria delas de estilo moderno ou abstracto.

A *American Federation of Arts*, que com o Departamento de Estado coordenava estas iniciativas, promovia a reflexão sobre a elaboração de uma estratégia para a diplomacia cultural. Fruto desses debates é o texto de Eloise A. Spaeth desse ano, com o título “America’s Cultural Responsibilities Abroad”, elaborado com base numa discussão ocorrida a 1 de Junho na Convenção Anual da AFA em Filadélfia.<sup>134</sup>

Incitando vigorosamente à assumpção por parte do governo (através do Departamento de Estado) de um programa de diplomacia cultural, Eloise Spaeth distingue claramente as motivações que movem o meio artístico das motivações governamentais: como dizia Krenn, enquanto o primeiro via sobretudo a arte como uma ferramenta para criar um mundo melhor, o segundo apenas suportaria essa iniciativa se

---

<sup>133</sup> Michael L. Krenn, *Fall-Out Shelters for the Human Spirit*, p. 54

<sup>134</sup> Eloise A. Spaeth (1902-1998): Coleccionadora e defensora da arte moderna, casada com o industrial e vice-presidente do *Whitney Museum of American Art* Otto L. Spaeth, com o qual reuniu um colecção de arte americana e europeia do período entre as duas guerras mundiais. Destacou-se como voluntária, nomeadamente com a actividade que desenvolveu na AFA. Em 1952 foi comissária-adjunta do Pavilhão norte-americano na Bienal de Veneza. Nos anos 60 empenhou-se na concretização do projecto dos *Archives of American Art* (mais tarde incorporados na Smithsonian Institution).



a arte se apresentasse como útil na promoção dos objectivos da política externa norte-americana:

*You and I have different reasons for wanting our visual arts known abroad. We are not primarily interested in using art as an instrument of propaganda. We love this particular art form. Loving, we want to share it. We want exchange. We want our artists to receive the stimulation of seeing what artists in other parts of the world are doing and the satisfaction of knowing that their work is going forth to unbounded audiences. We cannot expect all congressmen to share or even understand the views of our limited world, but we can expect them to be smart enough to use a tool at hand — to fight back with the same weapons our enemies are wise enough to use.*<sup>135</sup>

É pois através da enfatização da possibilidade de utilização das artes visuais como uma arma de propaganda contra o comunismo que Spaeth trata de convencer as instâncias governamentais a promover, corajosa e não timidamente, um programa de diplomacia cultural norte-americana. Para tal, aponta os exemplos da Grã-Bretanha e de França e critica os fracassos norte-americanos, como o cancelamento da exposição *Advancing American Art* de 1946 ou a ausência de suporte oficial da representação norte-americana na Bienal de Veneza, levada a cabo única e exclusivamente pelo empenho de privados. De resto, afirma, com a timidez demonstrada pela diplomacia cultural americana até então, não é de estranhar que a ideia de uma América eminentemente materialista se encontre amplamente difundida e que a sua arte ainda não tenha conquistado um lugar na cultural mundial:

*Is it any wonder the rest of the world calls us a materialistic nation? Everyone of us traveling in Europe has been chagrined by our lack of representation. Over nine-tenths of the people of the world have never seen an American Painting. We have shown them that unless we can buy or sell it we are not interested. It is such a false picture that we have given of ourselves. (...) Certainly within the United States, we do as much as any other nation to promote the arts and are doing more and more all the time, but we are as shy as a boy with his first dance program when it comes to letting the world know about it.*<sup>136</sup>

*It's about time for the Government of the United States to give to the other nations in the world a sound cultural program that will convey some idea of the abundance of our creative life. It's about time to support fearlessly those people in the State Department who are working valiantly to develop a visual arts program for circulation abroad. It's about time to demonstrate to the world that we, the youngest of world powers, have reached a maturity in the arts that entitles us to a place among the old world civilizations. It's about time we stopped selling our culture short.*<sup>137</sup>

---

<sup>135</sup> Eloise A. Spaeth, “America’s Cultural Responsibilities Abroad”, *College Art Journal*, no. 11, Winter 1951-1952. Consultado em *Be-Bomb*, p. 477

<sup>136</sup> Eloise A. Spaeth, “America’s Cultural Responsibilities Abroad”, p. 479

<sup>137</sup> Eloise A. Spaeth, “America’s Cultural Responsibilities Abroad”, p. 482

Deste modo, os defensores de um programa internacional de arte norte-americana tentarão articular dois tipos de objectivos diversos: por um lado, o desejo genuíno do meio artístico de partilhar os desenvolvimentos mais recentes da arte moderna dos dois lados do Atlântico, combatendo o que era até então um conhecimento esparso e superficial; por outro lado, promover a arte moderna como uma imagem identitária dos E.U.A., acrescentando-lhe para isso valores político-ideológicos por forma a granjear o apoio governamental nesta conjuntura de Guerra Fria.

Com efeito, a descoberta da Europa da nova arte americana consubstancia-se, nesse ano de 1951, através da exposição *Véhérences confrontées*, organizada por Michel Tapié na Galeria Nina Dausset, em Paris. Reunindo artistas como Camille Bryen, Wols, Georges Mathieu, Capogrossi, Hans Hartung, Jackson Pollock, Riopelle e Alfred Russell, colocava o Abstraccionismo europeu lado a lado com o norte-americano, veiculando uma ideia de arte moderna internacional, onde a prática do Abstraccionismo era equacionada com a expressão do individualismo.<sup>138</sup> A arte moderna americana confirmava assim a conquista o seu lugar no cânone modernista.

Porém, reflectindo o desenrolar da Guerra da Coreia, Picasso expõe no mesmo ano, no *Salon de Mai*, a obra *Massacres en Corée*, evidenciando uma politização da arte moderna hostil aos E.U.A.. A promoção de uma boa imagem dos E.U.A. no estrangeiro tornava-se pois cada vez mais urgente.

---

<sup>138</sup> A respeito desta exposição, Serge Guilbaut afirma o seguinte: “Entretanto, Michel Tapié organizaba contrarreloj una exposición de artistas que consideraba importantes en un mundo nuevo, que a su entender se había quedado atascado en las referencias de antaño. El nuevo mundo tenía que ser excitante, joven, amistoso y, de ser posible, divertido. Su exposición y su catálogo se convirtieron en un índice importante del éxito y de la vitalidad de un nuevo tipo de abstracción que enfatizaba lo individual. Su estrategia, crucial en la imagen de Paris que Tapié se propuso defender, consistió en abrirse ampliamente a las voces internacionales. (...) La potencia del catálogo, impreso en las dos caras de un gran cartel plegado, radica en la violencia del tono escogido, en las frases de inspiración dadaísta que parecían dar vida nueva a la idea de una subversión individual absoluta, como la que el surrealismo ya no era capaz de producir.” Serge Guilbaut sustenta ainda que a ênfatização do individualismo em Michel Tapié consistia num posicionamento ideológico na cultura artística ocidental da Guerra Fria, já que o debate tendia a polarizar-se entre a reivindicação de um individualismo (ou autonomia artística) e um comprometimento político: “Esta definición del artista contemporáneo, del individualismo a favor del cual tan insistentemente estuvo Tapié, estuvo claramente posicionada durante la Guerra Fría, en la época en que la cultura occidental se vio obligada a elegir entre quienes defendían la libertad (Occidente) y quienes defendían la paz (el bloque del Este). Tapié se sintió inclinado a defender una suerte de individualismo mítico en contra de toda incursión en preocupaciones de tipo social.” Serge Guilbaut, “Pinceles, palos, manchas: algunas cuestiones culturales en Nueva York y Paris tras la Segunda Guerra Mundial”, *Bajo la bomba*, p. 47

Como temos vindo a observar, a crítica e a historiografia artística articulavam os argumentos do contraste da arte moderna (norte-americana e da Europa Ocidental) com a arte do Realismo Socialista soviético cada vez mais com base no conceito de totalitarismo, no qual os regimes nazi e soviético eram agregados na mesma categoria e opostos aos regimes democráticos ocidentais. A contribuição fundamental para a sistematização do conceito de totalitarismo é a obra de Hannah Arendt *As Origens do Totalitarismo*, publicada nesse ano de 1951. Como sustenta Alan Wald, não obstante não ser essa a intenção da autora, a obra pode ter contribuído para um crescente conservadorismo entre os intelectuais de Nova Iorque:

*In the Cold War atmosphere the careful distinctions that the New York intellectuals had once made between criticizing Communism from the left and criticizing Communism from the right tended in some cases to dissolve into epithets that equated the Soviet Union with Nazi Germany: "Red Fascism", "Communazis", and the ambiguous term "totalitarianism." "All evil was now to be attached to Communism", Alfred Kazin later wrote. Several works by Arthur Koestler, George Orwell 1984 (1949), and new editions of Aldous Huxley's Brave New World (1932) were popularly interpreted according to this anticommunist mood, and radical intellectuals themselves were drawn back to the demoralizing memory of the Moscow trials with their shocking confessions.*

*Into the charged atmosphere of this historical moment came Hannah Arendt's book The Origins of Totalitarianism (1951), which among intellectuals in New York may have performed a conservatizing role. Such an impact, however, was undoubtedly unintended by its author, a maverick thinker of considerable creativity who feared that the United States might itself move in a totalitarian direction under the impact of McCarthyism. Arendt's genuinely independent streak derived in part from a personal political history that deviated somewhat from the mainstream of the New York intellectuals.*<sup>139</sup>

Contudo, como prossegue Alan Wald, ao basear a comparação entre o regime nazi e o regime soviético na assumpção do “mal radical” que ambos personificavam, a obra de Hannah Arendt podia ser interpretada como um apoio da histeria anti-comunista da década de 1950, reforçando a ideia de que a Rússia soviética se comportaria como a Alemanha nazi. Esta convicção conduziu certos intelectuais a apoiarem o expansionismo norte-americano (apresentado como “democracia ocidental” e como “mundo livre”), perspectivado sob esse prisma como a única forma eficaz de deter o estalinismo. Assim, afirma Wald, “tornou-se cada vez mais fácil durante um período de tempo para muitos intelectuais renegar a sua defesa de legislação doméstica

---

<sup>139</sup> Alan M. Wald, *The New York Intellectuals*, pp. 268-269

progressista e eventualmente tornarem-se contra todos os movimentos defensores de uma mudança fundamental”:

*The book represented a major departure from Marxism in its method. Its conflation of Stalinism and Hitlerism was developed without a comparison of class structures and economic systems, and it was based on the metaphysical assumption that the most appropriate measure for believing that the two social orders were a single genus was the degree of “radical evil” that they embodied. Thus the book could be read in such a way as to bolster the anti-communist hysteria of the 1950s, reinforcing the view that the Soviet Union was to be expected to behave as Nazi Germany had in the 1930s. Once this belief took hold among the New York intellectuals, it influenced how they perceived all other relevant information. Any ambiguous actions on the part of foreign or domestic Communists were taken as signifying a dangerous threat, whereas an observer with a more complex theoretical perspective might have seen other possible explanations. Like the apologists for the Soviet Union in the 1930s, the New York intellectuals began to perceive aspects of both the history of the Soviet Union and the nature of American capitalism in ways that were more conducive to their new beliefs, ignoring facts that might have been discomfiting.*

*Becoming firmly convinced that the Soviet Union would behave as had Nazi Germany led to support of U.S. imperialism (recast as “Western democracy” and “the free world”) as the only practical deterrent to Stalinism. Thus it became increasingly easier over a period of time for many of the intellectuals to renege on their advocacy of progressive domestic legislation and eventually to turn against all the movements for fundamental change.<sup>140</sup>*

O processo de desradicalização e de crescente alinhamento com os interesses da política externa norte-americana por parte dos intelectuais de Nova Iorque, descrito por Alan Wald, ajuda-nos a compreender dois tipos de fenómenos. Por um lado, ajuda-nos a perceber como a crítica artística e literária que gravitava em torno de publicações como a *Partisan Review*, a *Marxist Quarterly* ou a *The Nation* pôde evoluir das suas posições marxistas dos anos de 1930 (analisadas no primeiro capítulo) para uma despolitização da crítica e da historiografia, a qual acabaria por ser assimilada à ideologia oficial das administrações norte-americanas durante a Guerra Fria. A crítica e a historiografia artísticas acabariam assim por prestar (ainda que por vezes involuntariamente) o seu serviço à política externa do país através da conquista da hegemonia artística e historiográfica, já que a conquista da vanguarda artística pelos E.U.A. é, antes demais e simultaneamente, a conquista da hegemonia pelo paradigma historiográfico que sustenta teoricamente tal reivindicação.

---

<sup>140</sup> Alan M. Wald, *The New York Intellectuals*, pp. 269-270

Por outro lado, permite-nos rastrear a origem de conceptualizações persistentes na História da Arte ocidental, indelevelmente marcada pela hegemonia que o paradigma historiográfico modernista começa então a adquirir: uma delas é o agrupamento da arte dos regimes soviético e nazi na categoria de “arte das ditaduras” ou “arte dos totalitarismos”; a outra, é a divisão da produção artística do século XX entre “Modernismo” e “anti-Modernismo” (e “pós-Modernismo”), equacionado-se o primeiro com a arte dos regimes democráticos e a segunda com a dos regimes totalitários ou, inserindo uma terceira categoria politicamente mais neutra e abrangente, com o “retorno à ordem” que caracterizaria parte da produção artística do entre-guerras. Como veremos no sexto capítulo, estas teorizações serão revistas quando a historiografia russa adquirir voz própria na sua representação (ou melhor dito, quando a sua voz se conseguir fazer ouvir), questionando assim retrospectivamente algumas das limitações do paradigma historiográfico modernista.

Precisamente revelando a consagração historiográfica do Expressionismo Abstracto a nível interno, é publicada nesse ano a primeira tentativa de sistematização do Abstraccionismo americano: a obra de Thomas Hess *Abstract painting: Background and American phase*.<sup>141</sup>

A obra consiste numa construção do *pedigree* da arte abstracta americana, buscando as suas raízes no *continuum* do desenvolvimento do Modernismo europeu, para a reclamar, no final, como um movimento plenamente integrado na arte moderna internacional. Numa primeira parte (*Qualifications, propositions, contradictions, definitions*), enceta uma leitura retrospectiva da história da pintura, um pouco como Greenberg, para exaltar nela o interesse desde sempre manifestado na materialidade plástica da pintura, nas possibilidades de comunicação de uma experiência estética pura sem mais conotações, sugerindo assim que o germe da abstracção estaria presente na pintura desde os seus tempos mais recuados.<sup>142</sup> Numa segunda parte (*Background and Paris*), convoca o passado recente do Abstraccionismo americano e o Modernismo

---

<sup>141</sup> Thomas B. Hess, *Abstract painting: Background and American phase*. New York: The Viking Press, 1951

<sup>142</sup> “Van Eyck was interested in reality in the same way that Velasquez was interested in blackness or Kurt Schwitters in little torn bits of trolley-car tickets. Reality was as much a material as a bottle of linseed oil or a long-handled brush.” Thomas B. Hess, *Abstract painting: Background and American phase*, p. 13

Europeu de finais do século XIX e inícios do século XX para demonstrar a filiação directa do primeiro na grande corrente da arte moderna ocidental. Numa terceira parte (*Foreground and New York*), dedica-se à análise do Expressionismo Abstracto, movimento que assim surge como um dos últimos desenvolvimentos da arte moderna internacional.

De assinalar, ainda no ano de 1951, é a revisão crítica que Greenberg faz da obra de Arnold Hauser *The Social History of Art*. Ainda que a obra de Hauser apenas nos interesse tangencialmente — uma vez que, embora recorrendo a uma perspectiva marxista, não corporiza o outro paradigma historiográfico que é objecto de estudo nesta investigação, o paradigma do Realismo Socialista —, a crítica que Greenberg dela faz é relevante, na medida em que nos ajuda a compreender a sua concepção da História da Arte e das suas metodologias.

A apreciação geral da obra de Hauser é positiva, exaltando a amplitude do seu empreendimento e sublinhando que, não obstante a sua análise se fundar numa matriz marxista, jamais sucumbe aos perigos da simplificação. Concorde, aliás, (como já o fizera noutros artigos) que existe uma relação entre a arte e a sociedade e que, para a analisar, o marxismo continua a revelar-se a ferramenta crítica mais adequada (ou “disponível”):

*The social matrix is probed on order to elucidate the aesthetic facts, and these are neither reduced to merely social facts nor wrenched to make sociological points. Society contains and throws light on art, receiving light in return, but this reciprocity does not completely explain either art or society. That Mr. Hauser observes this limitation without succumbing to it, that he remains both an art critic and sociologist, is one of the important reasons why he makes such an authentic as well as large contribution. (...)*

*His analysis of the development of society is unequivocally Marxist — appropriately so, because no other available method can extract equally plausible meanings from the seeming contradictoriness of social evolution, especially in its relation to art.*<sup>143</sup>

Porém, afirma também que o marxismo de Hauser é “demasiado ortodoxo” para o seu gosto; isso só não prejudica demasiado a obra porque Hauser “não estende o seu marxismo para as questões estéticas em si mesmas”. Ou seja, é como se Greenberg, embora não negue que exista uma relação entre arte e sociedade, considere que,

---

<sup>143</sup> Clement Greenberg, “Review of *The Social History of Art* by Arnold Hauser”, *The New York Times Book Review*, 23 December 1951. Consultado em Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism* (ed. by John O’Brian), vol.3, pp. 94-95

quando se chega ao domínio da análise artística, qualquer ferramenta crítica proveniente de uma análise social é desadequada, apenas sendo pertinente empregarem-se critérios puramente artísticos — isto é, critérios formais:

*Mr. Hauser's Marxism is too "ortodox," in the Bolshevik sense, for my taste and his interpretation of social history as such follows the standard lines closely, leading him often to glib equations, but it rarely interferes with his view of art, since he does not extend his Marxism to aesthetic questions proper.*

*There is no genuine Marxist aesthetics, and never was. It is only a spurious and vulgar Marxism that presumes to assess works of art, according to their "progressive" sentiment or the correctness with which they mirror the social conflicts of the place and time in which they were produced.*<sup>144</sup>

Greenberg recusa assim qualquer “teoria do reflexo” derivada de uma estética marxista simplificada por considerar, depreende-se, que a História da Arte está “imunizada” por uma autonomia fundamental, a qual repele qualquer tipo de critério de avaliação que não se dirija às características que são próprias e exclusivas da arte, as características formais. É por isso que a parte da obra de Hauser que mais elogia é a que dedica ao Maneirismo — precisamente por ser aquela em que, ao dar menos atenção aos factos sociais, “o autor escreve história da arte pura e simples”:

*One of the best sections on the first volume is that on Mannerism, in which the author writes **art history pure and simple, with only incidental attention to social facts.***<sup>145</sup>

Assim, no início da década de 50, a consagração paralela do Expressionismo Abstracto e do paradigma historiográfico modernista nos E.U.A. eram já evidentes. Para que ambos definitivamente se destacassem na representação identitária norte-americana através diplomacia cultural, faltava apenas um apoio claro das autoridades governamentais.

### 3.3. Assumpção “oficial” de uma identidade cultural modernista — 1952-1960

1952 é um ano que traz consigo alguns sinais de mudança a vários níveis. A eleição de Dwight Eisenhower para a presidência concretizar-se-á numa política

---

<sup>144</sup> Clement Greenberg, “Review of *The Social History of Art* by Arnold Hauser”, pp. 94-95

<sup>145</sup> Clement Greenberg, “Review of *The Social History of Art* by Arnold Hauser”, p. 96

cultural mais agressiva para o exterior, contrastando assim com aquilo que era entendido por alguns (como vimos no texto de Eloise Spaeth) como uma diplomacia cultural tímida do tempo da administração Truman. Segundo Michael Krenn, a política cultural da administração Eisenhower caracterizou-se por uma maior agressividade e por um estreitamento das relações entre o Estado e a arte. Tal mudança ficou a dever-se à intensificação da propaganda cultural soviética e aos apelos crescentes para um contra-ataque americano através de exposições itinerantes. É neste contexto que, em 1952, é fundado o *American Committee for Cultural Freedom* (filial norte-americana do *Congress for Cultural Freedom*, criado em 1950), em 1953 a *United States Information Agency* (USIA), que, em 1955, é assinado um acordo entre a USIA e a AFA (marcando o envolvimento oficial do governo numa política cultural, cujo objectivo era a realização de duas grandes exposições por ano para cada uma das grandes áreas – Europa, América Latina, Médio Oriente e Oriente) e que, em 1956, é lançado o *People to People Program*. Devemos contudo referir que outras instituições para além da USIA e da AFA, como sejam o MoMA e a Smithsonian Institution, mantiveram um papel muito importante no programa internacional de arte no início dos anos 50. Exemplo disso é a criação do primeiro Programa Internacional do MoMA, em 1952, transformado em *International Council of MoMA* no ano seguinte.

Uma das primeiras manifestações desta renovada aposta e crescente envolvimento do Estado na diplomacia cultural é a primeira exposição “oficial” norte-americana na Bienal de Veneza de 1952. À data, os E.U.A. eram o único grande país que não possuía um pavilhão do governo na Bienal. Pressionado por diversas instâncias — entre as quais a Embaixada dos E.U.A. em Roma — para assumir a responsabilidade do patrocínio das exposições americanas na Bienal, “para bem do prestígio dos E.U.A.”, o Departamento de Estado aceita oficialmente o convite do governo italiano para participar. Elegendo David Finley para comissário e criando um comité de selecção através da AFA com membros do Metropolitan, do Whitney, do MoMA e da National Gallery, apresenta um conjunto de artistas – Edward Hopper, Stuart Davis, Yasuo Kuniyoshi e Alexander Calder – através dos quais conseguirá o Grande Prémio de Escultura, atribuído a Calder.<sup>146</sup>

---

<sup>146</sup> Michael L. Krenn, *Fall-Out Shelters for the Human Spirit*, pp. 79-81. Embora Michael Krenn afirme que a representação norte-americana em Veneza em 1952 foi “a primeira mostra norte-americana “oficial” na Bienal de Veneza”, esta representação “oficial” tem de ser entendida, efectivamente, entre



Não obstante estas vitórias dos defensores da arte moderna, foi também nesta primeira metade da década de 50 que a América viveu o auge do *red scare*, o que teve repercussões directas no mundo da arte: cresceu o tom dos ataques à arte moderna através da crítica às filiações ou ligações políticas dos artistas, as quais levariam mesmo ao cancelamento de exposições em 1956 e 1957 (respectivamente, as exposições *Sport in Art* e *American Painting, 1900-1950*).

A reacção liberal a estes ataques não se fez esperar: em Maio de 1952, Mary McCarthy publica o artigo “Miss McCarthy contre Mr. McCarthy: “Qui menace la liberté de la culture?”” na revista francesa *Preuves* e, em Dezembro, Alfred Barr publica, no *New York Sunday Times Magazine*, o artigo “Is Modern Art Communistic?”.

O texto de Mary McCarthy é um protesto contra o cerco macartista à liberdade cultural e de pensamento, incitando a um “atrevimento à indignação” perante o estado a que chegara o país na sua histeria anti-comunista. A seu ver, a perseguição implacável a qualquer tipo de passado ou de expressão de ideias que pudessem ser consideradas minimamente subversivas estava a criar uma sociedade hipócrita, composta por indivíduos conformados, fachada sob a qual se criaria, inevitavelmente, uma nova clandestinidade. A sua prosa merece ser citada:

*The ideas expressed by an individual become suspect, not in themselves, but as clues leading to a mysterious ideological drama upon which light must be shed. Certain constellations of mental attitudes are in themselves suspect: somebody who is for racial equality, free education and peace, who also disapproves the McCarran law and McCarthy's agitation, and who criticizes the teaching profession's compulsory oath of allegiance to the State, is considered as unsure, not only by the government,*

---

aspas. O pavilhão norte-americano em Veneza foi inaugurado em 1930 e era património, não do Estado, mas da Grand Central Art Galleries, de Nova Iorque, assim permanecendo até 1954, data em que é vendido ao MoMA (sendo posteriormente, em 1986, comprado pela Guggenheim Foundation ao MoMA). As participações norte-americanas na Bienal de Veneza iniciadas em 1930 foram, deste modo, organizadas pela Grand Central Art Galleries até aos anos 50. O envolvimento do Estado na Bienal de Veneza de 1952 tem assim de ser entendido como a aceitação oficial pelo Departamento de Estado do convite endereçado pelo governo italiano para participar no certame. Todavia, os fundos para a exposição foram provenientes de um “doador anónimo” (que legou 7.500\$ à Grand Central Art Galleries) e a AFA (American Federation of Arts) foi incumbida pelo comissário David Finley de seleccionar a arte a enviar a Veneza, tarefa para a qual a AFA cria o mencionado comité de selecção composto por membros do Metropolitan, do Whitney, do MoMA e da National Gallery. Um envolvimento mais directo por parte do Estado norte-americano apenas ocorrerá em 1964, ano em que a USIA (United States Information Agency) assume a responsabilidade pela organização da Bienal de Veneza. Ver Michael L. Krenn, *Fall-Out Shelters for the Human Spirit*, pp. 79-81 e pp. 197-199; ver ainda <http://www.guggenheim-venice.it/inglese/pavilion/index.php> (consultado a 3.04.2012) e <http://www.nytimes.com/2004/08/03/arts/american-art-is-adrift-for-biennale-in-venice.html?pagewanted=all&src=pm> (consultado a 3.04.2012).

*not only by his friends and acquaintances and by his employer, but also by himself. He feels obliged to conceal some of his suspect reflexes and to cover them up with a simulation of "loyalty." Previously a public condemnation of Stalinism appeared decisive enough; today it is not enough. Something positive is always required: you have to approve of Tchang Kai Chek or of the McCarran Committee's "work"; otherwise, you can be considered as 'objectively' pro-communist, whatever your subjective beliefs may be. (...) But if you want to be received on other milieu or avoid being considered a lackey of reactionary forces, it is not enough to approve of the Progressive School, Cultural Anthropology, Sullivan's psychiatry and American abstract painting; you must also believe in the rights and complete innocence of the communist Lattimore<sup>147</sup> under pain of being treated as a McCarthyist. On one side of the barricade you are obliged to think that Budenz<sup>148</sup> is a saint, on the other side that Rosenberg<sup>149</sup> is an unfairly persecuted patriot.<sup>150</sup>*

Como vimos pela ironia de Mary McCarthy, o Expressionismo Abstracto começa a estar politicamente associado a um determinado pensamento liberal da Guerra Fria, provavelmente com um passado marxista mas no presente decididamente anti-comunista, que repudia porém as posições mais reacionárias e conservadoras da política americana e que promove valores como a liberdade e a democracia como o emblema identitário americano. Que deseja, como afirma Mary McCarthy, “uma sociedade aberta”, e não uma sociedade que, ao exigir um “conformismo incondicional”, mimetiza a intolerância dos regimes totalitários:

*The idea of a severe, resolute, engaged, unpitying American society has made enormous progress amongst certain intellectuals and semi-intellectuals, particularly of the "fellow-traveler" or reformed communist type. They consider the mass public (...) as those to be indoctrinated, as wet clay that must be molded into a harder form. These so called "experts" have brought with them the "public safety" mentality of totalitarianism into the democratic camp like the germ of some dormant disease, which has incubated in the fetid atmosphere of the global crisis. (...)*<sup>151</sup>

O que este espírito criará, conclui a autora, será uma sociedade de aparências, onde sob a fachada do conformismo, se desenvolverão novas formas de resistência:

---

<sup>147</sup> Owen Lattimore (1900-1989): académico da área de Estudos Asiáticos, consultor de Chiang Kai-shek e do governo norte-americano, acusado por McCarthy de ser um dos principais espiões russos nos E.U.A..

<sup>148</sup> Louis Francis Budenz (1891-1972): antigo comunista que se converteu num especialista a denunciar os comunistas e suspeitos de comunismo.

<sup>149</sup> Julius (1918-1953) e Ethel Rosenberg (1915-1953): casal condenado à pena de morte por espionagem atómica.

<sup>150</sup> Mary McCarthy, “Miss McCarthy contre Mr. McCarthy: “Qui menace la liberté de la culture?””, *Preuves*, Mai 1952. Consultado em *Be-Bomb*, pp. 472-473

<sup>151</sup> Mary McCarthy, “Miss McCarthy contre Mr. McCarthy: “Qui menace la liberté de la culture?””, pp. 474-475

*What we will do, if we persist is using McCarthy and McCarran's investigation techniques, is create a new clandestinity beneath the façade of conformity; new lies, new evasions, new human beings who will float like brilliant icebergs on the surface of society, with nine tenths of their being hidden beneath water. And we will live in a society of appearances, in which books and newspapers circulate freely, like abstract ghosts, whilst their human authors are imprisoned or outcast.*<sup>152</sup>

O texto de Alfred Barr “Is Modern Art Communistic?” dirige-se mais explicitamente aos ataques que a histeria anti-comunista lançava sobre a arte moderna, pretendendo afastar definitivamente, com a sua pedagogia, a acusação ignorante de comunismo que sobre ela pendia.

Começa por reconhecer que os líderes políticos contemporâneos, como Truman, Eisenhower ou Churchill, demonstram pouco apreço pela arte moderna; porém, contrariamente aos líderes soviéticos ou nazis, não tentam “impôr o seu gosto” ou “interferir com a liberdade criativa”. Já os ditadores, sustenta, impõem a sua estética oficial, a qual rejeita veementemente a arte moderna devido ao seu “não-conformismo”, ao seu “amor pela liberdade” e à sua inutilidade enquanto veículo de propaganda. Assim, mais uma vez, vemos emergir os valores politico-ideológicos com que se pretende conotar a arte moderna: inconformismo, liberdade e impossibilidade de instrumentalização política ou propagandística, ou seja, independência — valores que, por oposição aos dos regimes totalitários, só se poderiam encontrar num regime democrático.

Com o conceito de totalitarismo a estruturar toda a argumentação, Barr trata de esclarecer pedagogicamente o equívoco que consiste em apelidar de comunista a arte moderna. Para tal, traça uma evolução da arte soviética e da arte nazi (consideradas semelhantes), tentando demonstrar como a sua arrigimentação política e o seu realismo e academismo oitocentista nada têm a ver com a arte moderna. Enfatizando a diferença entre a arte realista dos regimes totalitários e a arte moderna dos regimes democráticos, Barr constrói a identidade política do Modernismo: o realismo académico e propagandístico é o seu “outro”, que traça a fronteira daquilo que “nós” (democracia/arte moderna) não somos, logo que, em negativo, estrutura aquilo que

---

<sup>152</sup> Mary McCarthy, “Miss McCarthy contre Mr. McCarthy: “Qui menace la liberté de la culture?””, p. 475

efectivamente constituiu a “nossa” identidade: o regime democrático, que encontra na liberdade da arte moderna a sua mais acabada expressão.

Deste modo, aqueles que insistem em apelidar a arte moderna de comunista são culpados de uma “fantástica inverdade”, motivada pela ignorância, pelo preconceito e por interesses encobertos:

*It is obvious that those who equate modern art with totalitarianism are ignorant of the facts. To call modern art communistic is bizarre as well as very damaging to modern artists; yet it is an accusation frequently made. Most people are merely expressing a common dislike by means of common prejudice. But this is a point of view which is encouraged by the more reckless and resentful academic artists and their political mouthpieces in Congress and elsewhere. (...) Those who assert or imply that modern art is a subversive instrument of the Kremlin are guilty of fantastic falsehood.*<sup>153</sup>

É também em 1952 que Harold Rosenberg publica o seu ensaio “The American Action Painters”, na *Art News*, propondo uma interpretação do Expressionismo Abstracto alternativa à de Greenberg (cujo sucesso, como veremos, se lhe sobreporá).

Começando por reflectir sobre a originalidade da pintura americana recente relativamente ao anterior Abstraccionismo norte-americano e europeu, sustenta que esta consiste numa nova forma de encarar a pintura: a tela é agora assumida como uma arena na qual o pintor age, pelo que o que acontece na pintura “não é uma imagem, mas um acontecimento”:

*At a certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act — rather than a space in which to reproduce, re-design, analyse or “express” an object, actual or imagined. What was to go on the canvas was not a picture but an event.*<sup>154</sup>

O que assim está em causa é mais do que o fim da referencialidade na pintura (alcançado com a primeira pintura abstracta); é uma nova concepção do gesto de pintar, onde a distância requerida pela representação é anulada e na qual o pintor empenha o seu corpo na performatividade do acto criativo; é a criação de um mundo

---

<sup>153</sup> Alfred Barr Jr, “Is Modern Art Communistic?”, *New York Sunday Times Magazine*, 14 December 1952. Consultado em Charles Harrison and Paul Wood (eds.), *Art in Theory, 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, pp. 673

<sup>154</sup> Harold Rosenberg, “The American Action Painters”, *Art News*, LI, New York, December 1952. Consultado em Harold Rosenberg, *The Tradition of the New*. New York: Da Capo Press, 1994 (1959), p. 25

novo, de um evento, desconhecido para o pintor até ao momento em que se empenha na sua luta com a tela, descobrindo com surpresa o que no final se lhe apresenta.

Numa crítica às demais formulações teóricas e críticas em torno do Abstraccionismo americano — e que parece dirigir-se sobretudo à História da Arte de Greenberg —, sustenta que este não é arte “pura”, pois o que nele está eminentemente em causa é apresentar-se como uma pintura da gestualidade, à qual o estético (que preside à análise formalista greenberguiana) se subordina: é por isso que o objecto nele se extingue, e não por uma atenção renovada à forma, à cor, à composição e ao desenho, os quais, na sua concepção, mais não são do que auxiliares do gesto.

*Call this painting “abstract” or “Expressionist” or “Abstract-Expressionist,” what counts is its special motive for extinguishing the object, which is not the same as in other abstract or Expressionist phases of modern art.*

*The new American painting is not “pure” art, since the extrusion of the object was not for the sake of the esthetic. The apples weren’t brushed off the table in order to make room for perfect relations of space and color. They had to go so that nothing would get in the way of the act of painting. In this gesturing with materials the esthetic, too, has been subordinated. Form, color, composition, drawing, are auxiliaries, any one of which — or practically all, as has been attempted logically, with unpainted canvases — can be dispensed with. What matters always is the revelation contained in the act.*<sup>155</sup>

Numa nota de rodapé — que não consta na edição original do ensaio em 1952, mas que é adicionada à sua edição de 1959, quando o mesmo é coligido na obra *The Tradition of the New* —, Rosenberg desenvolve esta ideia da pintura como gestualidade. Se a acção que ocorre sobre a tela se torna a própria representação, a pintura é, nesta concepção, entendida como um índice (embora o autor não empregue o termo): índice pictórico da acção do artista sobre a tela. Deste modo, a pintura, sustenta o autor, começa a estabelecer relações com a pantomima e com a dança, pois a interpretação da gestualidade que fica impressa sobre a tela traduz “o verdadeiro movimento do corpo do artista como uma declaração estética”. Rosenberg antecipa assim a ligação da pintura com a performance, parecendo fornecer o programa das performances de Yves Klein onde o artista utilizará modelos como “pincéis vivos”.

*The action on the canvas became its own representation. This was possible because an action, being made of both the physic and the material, is by its nature a sign — it is the trace of a movement whose beginning and character it does not in itself ever together reveal (...).*

---

<sup>155</sup> Harold Rosenberg, “The American Action Painters”, pp. 26-27

*In turning to action, abstract art abandons its alliance with architecture, as painting has earlier broken with music and with the novel, and offers its hands to pantomime and dance. (...)*

*“In painting, the primary agency of physical motion (...) is the line, conceived not as the thinnest of planes, nor as edge, contour or connective but as a stroke or figure (...). In its passage on the canvas each such line can establish the actual movement of the artist’s body as an esthetic statement.”<sup>156</sup>*

Consciente da dimensão temporal que esta concepção do Abstraccionismo americano associa à pintura, Rosenberg perspectiva a pintura como uma “declaração existencial” do artista, onde a efemeridade performativa do acto de pintar fica gravada na obra. Esse acto, esse momento, passando a funcionar como uma sinédoque da biografia do artista, dissolve assim toda a distinção entre a arte e a vida. A *action painting* torna-se assim uma declaração existencial, uma impressão directa dessa declaração existencial.

*A painting that is an act is inseparable from the biography of the artist. The painting itself is a “moment” in the adulterated mixture of his life — whether “moment” means the actual minutes taken up with spotting the canvas or the entire duration of a lucid drama conducted in sign language. The act-painting is of the same metaphysical substance as the artist’s existence. The new painting has broken down every distinction between art and life.<sup>157</sup>*

Dirigindo-se à crítica da arte, Rosenberg defende que os procedimentos radicalmente novos da *action painting* exigem uma crítica que “pense através do vocabulário da acção”, e não uma que continue a ater-se a critérios estéticos ou formais. O valor desta nova arte, afirma, tem de ser encontrado “para além da arte” (“apart from art”); tem de ser inquirido no papel ou desempenho (“role”) do pintor, “na forma como o artista organiza a sua energia emocional ou intelectual como se ele fosse uma situação viva”. Deste modo, uma vez que “o pintor se transformou num actor”, gravando na tela uma acção, a crítica deve antes demais dirigir-se às características espaço-temporais e intencionais desse evento: “o seu começo, duração, direcção — estado psíquico, concentração e relaxamento da vontade, passividade, espera atenta. Ele tem de se tornar um conhecedor das gradações entre o automático, o espontâneo, o

---

<sup>156</sup> Harold Rosenberg, “The American Action Painters”, p. 27

<sup>157</sup> Harold Rosenberg, “The American Action Painters”, pp. 27-28

evocado”. A crítica artística aproximar-se-ia assim da crítica dramática, interpelando as dimensões temporal, espacial e existencial do acto criativo:

*The painter gets away from art through his act of painting; the critic can't get away from it. The critic who goes on judging in terms of schools, styles, form — as if the painter were still concerned with producing a certain kind of object (the work of art), **instead of living on the canvas** — is bound to seem a stranger.*

*Some painters take advantage of this stranger. Having insisted that their painting is an act, they then claim admiration for the act as art. This turns the act back towards the esthetic in a petty circle. If the picture is an act, it cannot be justified as an act of genius in a field whose whole measuring apparatus has been sent to the devil. Its value must be found apart from art. Otherwise the “act” gets to be “making a painting” at sufficient speed to meet an exhibition date. (...)*

*With the traditional esthetic references discarded as irrelevant, what gives the canvas its meaning is not psychological data but rôle, the way the artist organizes his emotional and intellectual energy as if he were a living situation. **The interest lies in the kind of act taking place in the foursided arena, a dramatic interest.***

*Criticism must begin by recognizing in the painting the assumptions inherent in its mode of creation. Since the painter has become an actor, the spectator has to think in a vocabulary of action: its inception, duration, direction — psychic state, concentration and relaxation of the will, passivity, alert waiting. He must become a connoisseur of the gradations between the automatic, the spontaneous, the evoked.<sup>158</sup>*

Numa outra parte importante do ensaio, Rosenberg refere-se ao que considera ser o grande corte fundacional deste tipo de pintor de vanguarda. A entrada nesta nova pintura fez-se através de um renascimento existencial, o qual marcaria um grau zero na sua vida artística:

*With a few important exceptions, most of the artists of this vanguard found their way to their present work by being cut in two. Their type is not a young painter but a re-born one. The man may be over forty, the painter around seven. The diagonal of a grand crisis separates from his personal and artistic past.<sup>159</sup>*

Antes deste renascimento, prossegue, muitos dos actuais artistas de vanguarda tinham sido marxistas, apostando numa arte politicamente comprometida; outros levaram o seu empenho à assimilação e desenvolvimento do Modernismo. Porém, declara numa passagem que suscita as maiores controvérsias de interpretação, o corte com esse passado fez-se quando estes artistas decidiram “apenas PINTAR”, num acto que era um “gesto de libertação do valor político, estético e moral”:

---

<sup>158</sup> Harold Rosenberg, “The American Action Painters”, pp. 28-29

<sup>159</sup> Harold Rosenberg, “The American Action Painters”, pp. 29-30

*Many of the painters were “Marxists” (WPA unions, artist’s congresses); they had been trying to paint Society. Others had been trying to paint Art (Cubism, Post-Impressionism) — it amounts to the same thing.*

*The big moment came when it was decided to paint... just TO PAINT. The gesture on the canvas was a gesture of liberation, from Value-political, esthetic, moral.*<sup>160</sup>

Porém, prossegue:

*The refusal of values did not take the form of condemnation or defiance of society, as if it did after World War I. It was diffident. **The lone artist did not want the world to be different, he wanted his canvas to be a world.** Liberation from the object meant liberation from the “nature”, society and art already there. It was a movement that leave behind the self that wished to choose his future and to nullify its promissory notes to the past.*<sup>161</sup>

O abandono dos valores políticos, estéticos e morais, na perspectiva de Rosenberg, não se relaciona com a guerra e com o declínio do radicalismo na America (“If the war and the decline of radicalism in America had anything to do with this sudden impatience, there is no evidence of it”). Nem tão pouco, como o trecho anterior nos poderia levar a supor, com uma desilusão com o tipo de práticas artísticas anteriores e com as dimensões utópicas a elas associadas. Esse abandono, esse gesto de libertação, é na perspectiva do autor um optimismo do artista num novo começo, como se depois de esgotados os anteriores caminhos plásticos — depois de “um reconhecimento desesperado da exaustão moral e intelectual” —, o artista de vanguarda encontrasse neste novo começo a possibilidade de formular um novo espaço para a descoberta da sua identidade através da acção:

*With the American, heir of the pioneer and the immigrant, the foundering of Art and Society was not experienced as a loss. On the contrary, the end of Art marked the beginning of an optimism regarding himself as an artist.*

*The American vanguard painter took the white expanse of the canvas as Melville’s Ishmael took to the sea.*

*On the one hand, a desperate recognition of moral and intellectual exhaustion; on the other, the exhilaration of an adventure over depths in which he might find reflected the true image of his identity.*<sup>162</sup>

---

<sup>160</sup> Harold Rosenberg, “The American Action Painters”, p. 30

<sup>161</sup> Harold Rosenberg, “The American Action Painters”, p. 30

<sup>162</sup> Harold Rosenberg, “The American Action Painters”, p. 31



Quando, nos anos 70, os historiadores começaram a problematizar as relações entre o sucesso crítico do Expressionismo Abstracto e a política norte-americana da Guerra Fria, este texto de Rosenberg será considerado, a par com “Avant-gard and Kitsch” de Greenberg, como um importante contributo historiográfico para a despolitização da vanguarda norte-americana, e nesse sentido, para a sua possibilidade de apropriação para os fins da diplomacia cultural. Neste sentido, o artigo de David e Cecile Shapiro, intitulado “Abstract Expressionism: The Politics of Apolitical Painting” e publicado em 1977, sustenta que o ensaio de Rosenberg foi crucial na legitimação da despolitização da vanguarda. A partir da sua afirmação de que “o que estava para acontecer na tela não era uma imagem mas um evento”, sendo o gesto de pintar “um gesto de libertação do Valor – político, estético, moral”, os autores inferem que este “acto de repudiar valores políticos, morais e estéticos torna-se, mais ou menos, uma estética tanto política como moral. No contexto do seu tempo é fácil ler Rosenberg como apontando para três alvos específicos: para os Realistas Sociais, que eram “políticos”; para os Regionalistas e os pintores da *American Scene*, que eram “morais”; e para os artistas abstractos americanos, que eram “estéticos””. Assim, o artista não pretendia desafiar ou condenar a sociedade: “mais do que mudar o mundo, o artista tornava a tela num mundo.”<sup>163</sup>

Contudo, em 1992, Fred Orton refuta esta perspectiva no artigo “Action, Revolution and Painting”, onde tenta reavaliar o posicionamento político de Rosenberg, bem como a sua importância na definição historiográfica do Expressionismo Abstracto<sup>164</sup>. Reconstruindo o percurso intelectual de Rosenberg e enquadrando-o no contexto histórico-ideológico da esquerda americana desde a década de 30 até à década de 50, Orton sustenta que Rosenberg perspectivava a “action painting” como uma resposta revolucionária (no sentido marxista de crítica à sociedade capitalista) de um grupo à sua situação histórica.

Segundo Orton, Rosenberg, identificando a arte moderna com a Escola de Paris (a qual considerava académica e moribunda) e perspectivando a “luta pela liderança social” entre liberais (apoiantes do Expressionismo Abstracto) e conservadores

---

<sup>163</sup> David e Cecile Shapiro, “Abstract Expressionism: The Politics of Apolitical Painting”, *Prospects*, 3, 1977, pp. 175-214. Consultado em *Pollock and After. The Critical Debate* (ed. by Francis Francina), p. 185

<sup>164</sup> Fred Orton, “Action, Revolution and Painting”, *Oxford Art Journal*, vol.14, no.2, 1992, pp.3-17. Consultado em *Pollock and After. The Critical Debate* (ed. by Francis Francina), pp. 261-287

(detractores do mesmo) como uma “farsa” ou “comédia da revolução”, considerava que o que era realmente novo na *action painting* era a sua resposta política e artística ao seu momento histórico específico. Respondendo ao fracasso da revolução proletária e a um momento de crise histórica, esta pintura encarava e lidava com o “nada” que lhe restou: “Com a ideia de nada e com o material de equipamento severamente reduzido, o *action painter* «decidiu pintar... só PINTAR.»”. E é esta acção que é definidora de uma identidade — a identidade do pintor num momento de grande crise —, tal como em ensaios precedentes Rosenberg definira a identidade do proletariado através da sua acção.<sup>165</sup>

Orton avança assim com a sua tese: “Parte do significado de “The American Action Painters” tem de ser localizado na forma como Rosenberg demonstra que o impasse político que muitos na esquerda actualmente vêem como unicamente “pós-moderno” já estava inscrito no Modernismo que emergiu nos E.U.A. por volta de 1940, e que este sentido de impasse era internacional e não estritamente americano. “Action Painting”, para Rosenberg, era pintura sobre a possibilidade de uma mudança radical que não tinha acontecido nos anos 30 e 40 — longe disso — e que não podia acontecer nos anos 50. Era uma possibilidade que nem ele nem os seus “American Action Painters” podiam permitir-se abandonar. (...) A política da “Action Painting” foi determinada pelo fracasso da revolução do proletariado e a sua contínua regeneração no dinamismo dialéctico do capitalismo, com a possibilidade de transformar radicalmente a situação mas falhando sempre em consegui-lo.”<sup>166</sup>. Orton interpreta assim os ensaios de Rosenberg como “ensaios de um marxista que se recusa a ser forçado por um pessimismo que seria bastante estranho à tradição marxista.” Deste modo, “se a “Action Painting” tinha algum significado era sobre o agenciamento político revolucionário a emergir das contradições do capitalismo, realidade que não podia ser totalmente excluída se a esperança de mudança radical continuasse em aberto... nalgum tempo... nalgum lugar... “Action Painting” era o sinal de que a possibilidade da revolução não estava totalmente fechada, de que a dinâmica da revolução ainda existia. A “Action Painting” era isso ou não era nada.”<sup>167</sup>

---

<sup>165</sup> Fred Orton, “Action, Revolution and Painting”, pp. 275-277

<sup>166</sup> Fred Orton, “Action, Revolution and Painting”, p. 262

<sup>167</sup> Fred Orton, “Action, Revolution and Painting”, p. 279

É possível que Fred Orton tenha razão ao afirmar que o comprometimento político que Rosenberg reconhecia no Expressionismo Abstracto tenha sido ignorado. Porém, o carácter filosófico e eminentemente existencialista deste comprometimento político presta-se facilmente a ambiguidades interpretativas. Ambiguidades essas que foram seguramente uma cautela discursiva essencial no auge do *red scare*.

Uma última parte do ensaio de Rosenberg digna de nota é aquela onde reflecte sobre a definição social de arte moderna e sobre o valor do “novo” que lhe está associada. Considerando que a arte moderna se tornou uma novidade apelativa mas pouco compreendida criticamente na América, pergunta-se sobre o que é a arte moderna:

*It is not even a Style. It has nothing to do either with the period when a thing was made nor with the intention of the maker. **It is something that someone has had the social power to designate as psychologically, esthetically or ideologically relevant to our epoch.** The question of the driftwood is: Who found it?*

*Modern Art in America represents a revolution of taste — and serves to identify the caste conducting that revolution. **Responses to Modern Art are primarily responses to claims to social leadership.** For this reason Modern Art is periodically attacked as snobbish, Red, immoral, etc., by established interests in society, politics, the church. Comedy of a revolution that restricts itself to weapons of taste — and which at the same time addresses itself to the masses: Modern-design fabrics in bargain basements, Modern interiors for office girls living alone, Modern milk bottles.*

*Modern art is educational, not with regard to art but with regard to life. You cannot explain Mondrian's painting to people who don't know anything about Vermeer, but you can easily explain the social importance of admiring Mondrian and forgetting Vermeer.*

*Through Modern Art the expanding caste of professional enlighteners of the masses — designers, architects, decorators, fashion people, exhibition directors — informs the populace that a supreme Value has emerged in our time, the Value of the NEW, and that there are persons and things that embody that Value. (...)*

*Since the only thing that counts for Modern Art is that a work shall be NEW, and since **the question of its newness is determined not by analysis but by social power and pedagogy**, the vanguard painter functions in a milieu utterly indifferent to the content of his work.*<sup>168</sup>

Rosenberg parece assim perspectivar o debate em torno da arte moderna nos E.U.A. como uma farsa: o termo “arte moderna”, estruturado em torno do valor do “novo” — o qual tanto funciona para a arte de vanguarda como o marketing dos produtos que a sociedade de consumo pretende fazer escoar —, é um instrumento de

---

<sup>168</sup> Harold Rosenberg, “The American Action Painters”, pp. 36-37

esgrima, de conteúdo maleável, na mão de interesses sociais estabelecidos. Mas, simultaneamente, a expressão “arte moderna” é uma arena de agenciamento de poder social dos protagonistas que a definem ou utilizam, dessa “casta em expansão de esclarecedores profissionais das massas”, pois ela comporta um capital de *status* social simbólico a que a elite não quer deixar de pertencer e onde as massas aspiram entrar. No fundo, opera-se uma trivialização do novo, a que o pintor da *action painting* pretende escapar mas a cujo o trabalho a sociedade é alheia: “His paintings are employed not wanted”, diz-nos Rosenberg. A série de fotografias que Cecil Beaton realizara para a *Vogue* em 1951, nas quais modelos posavam em frente a obras de Pollock (assim empregue como um cenário decorativo, mas também atestando a sua consagração pública), ilustram paragmaticamente as palavras de Rosenberg.

Na verdade, o que esteve fundamentalmente em causa nesta época não foi tanto a despolitização da vanguarda, mas sobretudo a despolitização da crítica e da historiografia em torno da vanguarda norte-americana. Embora as expressões possam parecer intercambiáveis, elas originam os principais equívocos em torno desta problemática. Em última análise, para a investigação que nos ocupa, pouco importa a “verdadeira” intenção dos pintores do Expressionismo Abstracto, se o que os movia era uma atenção crescente ao meio específico da pintura, rejeitando por isso qualquer incursão política ou ideológica na sua obra — como sustentava Greenberg —, ou se esta se erigia precisamente como um testemunho da crise do seu momento histórico, e por isso contendo uma declaração política — como sustenta Rosenberg. O que então importou foram os discursos historiográficos que articularam e traduziram o Expressionismo Abstracto; e estes, para promoverem institucionalmente o movimento num clima de fortes tensões ideológicas, tiveram de assegurar não só a sua despolitização relativamente ao passado de esquerda dos seus membros, como de o voltar a politizar com os valores então tidos como identitários da democracia americana. Neste sentido, o facto do modelo crítico e historiográfico de Greenberg ter alcançado um sucesso muito superior ao de Rosenberg torna-se revelador: o que o contexto político e ideológico então exigia era uma historiografia assumidamente (e aparentemente) apolítica, que assegurasse que o Expressionismo Abstracto se “havia retirado do tumulto ideológico” da época e que, pelos seus critérios exclusivamente formais, o mantivesse impermeável às demais influências históricas da sua conjuntura. Era uma metodologia simultaneamente mais simples, mais clara, de critérios mais

objectivos e com uma teoria histórica que indicava um futuro para a crítica se orientar (logo, com maiores possibilidades de fecundar uma escola). Já o discurso de Rosenberg, embora apresentasse uma interpretação que eventualmente mais se aproximava da concepção que os artistas tinham da sua obra (e tudo aponta nesse sentido, nomeadamente a proximidade que tinha com alguns membros do movimento e a qual contrastava com a hostilidade que os mesmos manifestavam relativamente à crítica de Greenberg), tornava-se de difícil assimilação e reprodução devido ao seu carácter filosófico e, provavelmente, devido à sua resistência à total despolitização.<sup>169</sup>

---

<sup>169</sup> Reflectindo sobre a rivalidade entre Clement Greenberg e Harold Rosenberg na interpretação do Expressionismo Abstracto, Barbara M. Reise afirma: “By the mid-1950s Greenberg’s critical style clearly different from that of Harold Rosenberg, his chief rival as an interpreter of Abstract Expressionism. Rosenberg had become involved with the Abstract Expressionist painters in the later 1940s, as a poet through the Surrealist circle, and in terms more of artistic collaboration behind the scenes than of public discussions of exhibited works; he wrote introductions to some early important group exhibitions organized by Samuel Kootz and contributed to ‘little magazines’ with which the painters were involved. As a practising poet writing to a private and sympathetic audience, his style was metaphoric rather than didactic, and he was naturally concerned more with the character and context of the creative act than its resulting pictorial form. Writing of a shared experience, Rosenberg was little help to more prosaic souls outside that experience; he was no help to critics wanting to evaluate the paintings as objects in galleries; and it is hardly surprising that his important essay on the ‘The American Action Painters’ has been universally misunderstood and reduced to a label for thrown paint.”

The fact that his rival’s 1952 label of ‘Action Painting’ caught on quickly and misleadingly infuriated Greenberg, and the two men began quarreling. The ensuing argument encouraged both to refine their stands in mutual opposition, and each became more fixed in his own approach. But Greenberg didactic prose, references to the history of modern art, and analyses of formal properties of exhibited art made his ideas more accessible to critics and the countless art-history and painting students who discovered Abstract Expressionism in the late 1950s. With the 1961 publication of his collected and smoothly rewritten essays and his continued interest in the latest things shown in galleries, Greenberg’s stature to the newly-arrived was truly monumental.” Barbara M. Reise, “Greenberg and the Group: A Retrospective View”, *Studio International*, vol. 175, no. 901, May 1968, pp. 254-57 (Part I) and vol. 175, no. 902, June 1968, pp. 314-16 (Part 2). Consultado em Francis Frascina, Jonathan Harris (eds.), *Art in Modern Culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon, Open University, 1992, pp. 253-254

Relativamente à mesma oposição entre Rosenberg e Greenberg, Francis Frascina afirma o seguinte: “There are two aspects of Rosenberg’s text [“The American action painters”] that I want to highlight. The first is his Sartrean existentialist view of the limits of ‘action’, both political and ‘artistic’. Alienated from the official ideologies of both the Left and the Right, Marxist radicals could fall into quietism. However, by stressing the integrity of a self-conscious ‘refusal of values’, Rosenberg was arguing that Abstract Expressionist works were ‘acts’ of subjective states in a world seeking the certainties of an industrialized liberal-conservatism or of a doctrinaire totalitarianism. For him, therefore, these artists were working with negative resources, revealing the limits of contemporary modernism and the impossibility of a collective ‘social realism’. The second aspect is his stress on the absence of a ‘genuine audience’. For many Americans, the early Cold War saw the formation of a public sphere where the Utopian Marxist visions of the thirties were replaced by one managed and manipulated by consumerism where the USA was to ‘an appreciable degree along the road to a relatively polite and civilized form of totalitarianism’. That statement by Graeme C. Moody, a British political scientist writing in 1950, was quoted and *criticized* by Greenberg in 1956 (in ‘American stereotypes’, p. 381). The point is that one Marxist position, represented by Rosenberg, was to argue for a counter-public sphere; another, represented by Greenberg, was to argue for making the best of the existing public for ‘high culture’ — and in so doing to collude, consciously and/or unconsciously, with the anti-Communist imperialism of the USA.” Francis Frascina, “The Politics of Representation”, *Modernism in Dispute. Art Since the*

Todavia, se em 1952 uma série de exposições promotoras da cultura norte-americana na Europa dá a conhecer a obra dos expresionistas abstractos (o que atesta que a historiografia artística norte-americana estava a conseguir assegurar o sucesso institucional do movimento) — de que são exemplo a exposição *L'Oeuvre du vingtième siècle*, no Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (organizada por J. J. Sweeney, financiada pelo *Committee for Cultural Freedom* e integrada no Festival de Paris), a exposição *Regards sur la peinture americaine*, na Galerie de France (Paris) e a exposição de Jackson Pollock no Studio Paul Facchetti em Paris (para a qual Michel Tapié escreve o ensaio “Jackson Pollock avec nous”) —, começam também a surgir no mesmo ano alguns do movimentos que desafirão a lógica do Modernismo tal como esta vinha sendo articulada por Greenberg. Com efeito, em 1952 é fundado em Londres o *Independent Group*, o qual, enquanto precursor da Pop Art britânica, anuncia um desafio à estética modernista que Greenberg se revelará incapaz de integrar no seu cânone; e é também em 1952 que é fundada em Paris a *Internationale Lettrist*, a qual, enquanto percursora da Internacional Situacionista, lançará um desafio radical à despolitização crítica do Modernismo. Por outro lado, Michel Tapié publica *Un art autre*, sistematização historiográfica do *Informel* europeu que o sucesso crítico do Expressionismo Abstracto, na cronologia hierárquica dos pontos altos do Modernismo, ensombrará.

Em 1953, a morte de Estaline põe termo à sua liderança de 26 anos da U.R.S.S.. Se a posterior subida de Krushchev ao poder parece trazer sinais de alívio na tensão da Guerra Fria, estes logo se desvanecem quando é divulgado que, nesse mesmo ano, a U.R.S.S. alcançara a tecnologia da Bomba de Hidrogénio, anulando assim a vantagem militar temporariamente alcançada pelos E.U.A..

No ano em que é assinado o armistício na Coreia, o debate historiográfico nos E.U.A. sobre a reivindicação do centro cultural prossegue. Respondendo a um inquérito lançado pelos editores da *Art Digest* sobre o sucesso crítico e financeiro da vanguarda parisisense nos E.U.A., Greenberg publica o artigo “Symposium: Is the French Avant-Garde Overrated?”. Com uma acrescida convicção, Greenberg afirma que a nova

---

*Forties*. (ed. by Paul Wood, Francis Frascina, Jonathan Harris and Charles Harrison) New Haven and London: Yale University Press, 1993, p. 144

pintura abstracta americana é superior à pintura abstracta francesa (sendo o Abstraccionismo a única corrente que considera). Os pintores de vanguarda francesa ainda buscam “pintar com qualidade” no sentido convencional, obtendo um resultado mais suave e sóbrio; é a versão “domesticada” da vitalidade do Abstraccionismo americano. Assim, apela com maior facilidade ao gosto comum.

Já a pintura abstracta americana, sustenta, é mais fresca, mais aberta, “mais imediatamente superfície”; nela a “superfície *respira*”, cedendo menos às ilusões ópticas da profundidade (como vemos, da sua teoria sobre a evolução da pintura decorrem todas as suas categorias críticas). A tela é “tratada menos como um determinado receptáculo do que como um campo aberto cuja unidade se tem de permitir emergir”. Estas características tornam o Abstraccionismo americano mais duro e difícil de aceitar para o gosto comum, o qual tende a “confundir uma nova espontaneidade e direcção com desordem ou, pelo menos, com decoração solipsista”.

Conclui portanto que a “plenitude da presença” das melhores obras de Gorky, Gottlieb, Hofmann, Kline, de Kooning, Motherwell, Newman, Pollock e Rothko raramente é alcançada pelas dos melhores pintores franceses da nova geração, como sejam Fautrier, Dubuffet, Hartung e Tal Coat. Se a vanguarda francesa está sobrevalorizada? Seguramente, afirma Greenberg: a vanguarda reside actualmente em Nova Iorque.<sup>170</sup>

Em 1954 a aposta oficial dos E.U.A. no agenciamento da arte moderna como imagem identitária intensifica-se. Enquanto na U.R.S.S. começam a emergir os primeiros movimentos de arte não-oficial — em consequência de um relativo relaxamento de controlo sobre as artes depois da morte de Estaline —, a Europa parece dar sinais inquietantes ao governo norte-americano. A eleição de Pierre Mendès-France para o cargo primeiro-ministro em França provoca uma alteração nas relações entre a Europa e os E.U.A.: a sua política independente traduzia-se em acções, como as negociações para a independência da Indochina, indesejadas pelos E.U.A.. Neste clima de incerteza nas relações com a Europa, e para fazer face à crescente propaganda anti-americana em França e à neutralidade na Guerra Fria que jornais como o *Le Monde* e *L’Observateur* vinham a reclamar, os E.U.A. decidem intensificar a sua estratégia de

---

<sup>170</sup> Clement Greenberg, “Symposium: Is the French Avant-Garde Overrated?”, *Art Digest*, 15 September 1953. Consultado em Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism* (ed. by John O’Brian), vol.3, pp. 155-157.

diplomacia cultural, tentando assim apelar à importância que os europeus atribuíam a esta área.<sup>171</sup>

Um acontecimento de suma importância neste contexto é o comunicado de imprensa de Eisenhower, com o título “Freedom of the Arts”, emitido por ocasião do vigésimo-quinto aniversário do MoMA, no qual afirma:

*To me, in this anniversary, there is a reminder to all of us of an important principle that we should ever keep in mind. This principle is that freedom of the arts is a basic freedom, one of the pillars of liberty in our land... As long as our artists are free to create with sincerity and conviction, there will be healthy controversy and progress in art... But, my friends, how different it is in tyranny. When the artists are made the slaves and the tools of the state; when the artists become chief propagandists of a cause, progress is arrested and creation and genius are destroyed. Let us therefore on this meaningful anniversary of a great museum of art in America make a new resolve. Let us resolve that this precious freedom of the arts, these precious freedoms of America, will, day by day, year by year, become ever stronger, ever brighter in our land.*<sup>172</sup>

Longe do tom de Truman ao referir-se à arte moderna, este comunicado de Eisenhower demonstra que o discurso historiográfico legitimador da arte moderna estava já perfeitamente assimilado pelas instâncias governamentais norte-americanas: a articulação do Modernismo com a liberdade ocidental, por oposição identitária com a propaganda associada à tirania soviética, demonstra — com enorme relevo, dado que é uma declaração proferida pela figura de máxima autoridade do presidente — que, em 1954, os E.U.A. já tinham eleito uma imagem cultural identitária: esta consistia no discurso do paradigma historiográfico modernista em torno da arte moderna (ou se quisermos, na arte moderna tal como era traduzida e interpretada pelo paradigma modernista) e na articulação deste com os valores político-ideológicos identitários do regime dos E.U.A. num clima de Guerra Fria. Para além disso, este comunicado de Eisenhower é também uma declaração do princípio da liberdade de expressão contra os atentados à mesma perpetrados por McCarthy.

Também de 1954 é um interessante ensaio de Greenberg, intitulado “Abstract and Representational”, onde reflecte sobre o que considera ser o preconceito generalizado da superioridade da pintura figurativa (“representativa”) sobre a pintura

---

<sup>171</sup> Serge Guilbaut, “Pinceles, palos, manchas: algunas cuestiones culturales en Nueva York y Paris tras la Segunda Guerra Mundial”, *Bajo la bomba*, p. 60

<sup>172</sup> Dwight Eisenhower, “Freedom of the Arts”, 20 de Outubro de 1954, comunicado de imprensa por ocasião do 25º aniversário do MoMA. Consultado em *Be-Bomb*, p. 60



abstracta, inquirindo os motivos da resistência do público e da crítica à arte abstracta (a qual, obviamente, sustenta ser a melhor arte realizada na actualidade)<sup>173</sup>. Para o crítico, esta resistência ao Abstraccionismo explica-se sobretudo pela dificuldade de adaptação do gosto às novas convenções pictóricas, ou, segundo a sua designação, à nova linguagem da arte. Estando o público habituado a apreciar durante séculos a pintura segundo as convenções herdadas do Renascimento — tridimensionalidade do espaço, inscrição dos objectos na ilusão de profundidade assim criada, encenação de uma narrativa nesse espaço —, resiste naturalmente à bidimensionalidade da pintura abstracta contemporânea e à auto-referencialidade desse modo conquistada. Para Greenberg, a resistência ao Abstraccionismo tece-se mais de uma nostalgia em relação ao espaço tridimensional e às narrativas que aí se desenrolavam do que aos objectos que nele se inscreviam. No actualidade, o espectador tem de abdicar das suas expectativas de uma linguagem narrativa e abordar a obra como uma “experiência estética”, ou pelo seu “valor estético”, como lhe chama Greenberg. É uma mudança de critérios de avaliação traduzida nos verbos que se interpõem entre o espectador e a obra: este terá de deixar de tentar “reconhecer” e “identificar”, como o fazia com a pintura figurativa, para tentar “sentir”. A construção de critérios críticos (formais) tão seguros e objectivos sobre uma base de aproximação às obras tão indefinida e subjectiva parece desconcertante. Greenberg desenvolverá esta categoria em ensaios posteriores, mas a sua aparente fragilidade teórica comparativamente com a restante totalidade da sua crítica e teoria apresentará pelo menos a vantagem de funcionar como “saída de emergência” perante uma contra-argumentação à sua metodologia ou aos seus juízos estéticos.<sup>174</sup>

---

<sup>173</sup> O ensaio em questão foi originalmente apresentado como uma *Reyerson lecture* na *School of Fine Arts* da *Yale University* a 12 de Maio de 1954. Foi posteriormente publicado com o título “Abstract and Representational” na *Art Digest*, a 1 de Novembro de 1954, e substancialmente modificado na colectânea *Art and Culture*, onde apresenta o título “Abstract, Representational and so forth”. Consultado em Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism* (ed. by John O’Brian), vol.3, pp. 186-193

<sup>174</sup> Com efeito, “a experiência estética” ou “valor estético” — também denominados de “validade estética” ou de “qualidade estética” — é um valor que, embora sendo crucial para Greenberg na hora de distinguir a qualidade das obras de arte, permanece, contudo, largamente por concretizar. O crítico remete-o para o domínio da “intuição”, potenciada por uma vasta experiência a apreciar obras (um “olhar treinado”), mas não a define de uma forma racional ou analítica. Eis a forma como argumenta quando questionado sobre esta matéria numa conferência realizada em 1983:

“Audience: And instead you’ve explained that dominance [of western art and culture] through reference to the aesthetic vitality of western art. You haven’t once defined what you mean by aesthetic vitality. And it appears as if you are hiding behind those two words in order to explain away the dominance of western art.”

À medida que o paradigma historiográfico modernista se afirmava e apurava nos E.U.A., a produção artística lançava-lhe os seus desafios próprios, testando a elasticidade da sua teoria e conceitos, a sua adaptabilidade a uma realidade artística em constante mutação. Com efeito, em 1953 Rauschenberg realizara a obra *Erased De Kooning Drawing*, a qual consistia no paciente apagar de uma obra que de Kooning lhe facilitara para o efeito, propondo-se assim como um dos primeiros “manifestos” provocadores a atentar contra o que era já sentido por alguns como a hegemonia de um Expressionismo Abstracto institucionalmente consagrado; 1954 é o ano em que Jasper Johns produz a sua primeira pintura *Flag*, em que Jean Tinguely apresenta em Paris os seus *meta-mécaniques*, que se forma em Osaka o Grupo Gutai, que Rotella apresenta em Roma os seus primeiros *affiches lacérés* e que a crítica francesa propõe as teorizações historiográficas da *Art Autre* (Michel Tapié) e do *Tachisme* (Charles Estienne); em 1955, Denise René organiza, na sua galeria em Paris, a exposição *Le mouvement*, marco na emergência da arte cinética. De modo muito diferenciado, o que estas novas propostas artísticas e historiográficas colocam em causa são os conceitos e critérios de análise da crítica greenberguiana, bem como a inexorabilidade de uma teleologia da evolução da pintura, a qual começa a revelar-se demasiado estreita e severa para abarcar as inúmeras direcções que a prática artística continuaria a explorar.

1955 e 1956 são anos de sinais contraditórios, com indícios de uma tentativa de desanuviamento da tensão da Guerra Fria refutados por outros que claramente a intensificam. Por um lado, 1955 é o ano da instituição do Pacto de Varsóvia, resposta

---

Clement Greenberg: Aesthetic vitality and what other words? What's the other word?

Audience: Aesthetic vitality of high art.

Clement Greenberg: Western art shows its vitality still by producing works in all forms, all the genres, of superior aesthetic quality. That's a tautological answer I know. But you see elementary lessons in aesthetics — as Emmanuel Kant, once again I have to say this — you can't prove an aesthetic judgment. You can't demonstrate it. I can't prove that Raphael is better than Norman Rockwell, the way I can prove that two plus two equals four to anyone who is sane, but if I choose to think that Rockwell is better than Raphael, you can't show me otherwise.

Audience: Well, perhaps we can't ask for proof, but we can ask for analysis.

Clement Greenberg: Analysis is descriptive in the showdown. Analysis doesn't convey in the end anything that's an aesthetic judgment. I can analyze a Rockwell at as great a length as I can a Raphael any day. Don't misunderstand me, Miss — there are certain axioms about aesthetic experience that have to be repeated over and over again. There must be a cultural reason for it because it's not true in Japan and I have never been any further into China than Kowloon, but I have a feeling it wasn't true in China either. I'd known that aesthetic experience is intuitive and, as intuitive experience, it cannot be taken apart by discourse.” Benjamin H. D. Buchloh, Serge Guilbaut and David Solkin (eds.), *Modernism and Modernity. The Vancouver Conference Papers*, pp. 167-168

estratégica militar da U.R.S.S. à criação da NATO. Porém, desafiando a lógica internacional bipolar, 1955 assiste também à criação do Movimento dos Não-Alinhados na Conferência de Bandung, movimento que demonstrará o seu poder reivindicativo no ano seguinte com a crise do Canal do Suez.

Ao nível da diplomacia cultural norte-americana, os esforços da presidência de Eisenhower concretizam-se nesse ano na assinatura de um importante acordo entre a USIA e a AFA, acontecimento que marca o envolvimento oficial do governo numa política cultural, cujo objectivo era a realização de duas grandes exposições por ano para cada uma das grandes áreas: Europa, América Latina, Médio Oriente e Oriente.

Para além disso, outras iniciativas do mesmo género marcavam a actualidade, como nos dá conta Harrison Smith no seu artigo “American Culture for Export”, publicado na *The Saturday Review* a 30 de Julho de 1955. Como fica claro no seu texto, os objectivos que presidiam à aposta neste tipo de iniciativas eram não só a necessidade de contrariar os sentimentos europeus de anti-americanismo — que tendiam a ver os E.U.A. como uma nação económica e militarmente poderosa mas culturalmente bárbara —, como também, argumento que volta a surgir, uma perspectiva da cultura como uma ferramenta para a criação de uma coexistência pacífica com a U.R.S.S..

No seu artigo, Harrison Smith dá conta das actividades da *American Nation Theatre Academy* desenvolvidas nesse ano (patrocinadas pelo Departamento de Estado e sancionadas pelo presidente Eisenhower), as quais consistiram na apresentação em França de um programa intitulado “Saudação a França”. Este programa era composto por actuações de teatro, ballet, concertos e uma exposição de cinquenta anos de arte americana. No seu entender, esta iniciativa teve “uma grande repercussão na causa da amizade e do entendimento entre os povos dos Estados Unidos e da Europa ocidental” e constituiu “uma resposta magnífica ao anti-americanismo”<sup>175</sup>. Depois de mencionar “esforços culturais” semelhantes no resto do mundo — desde a Grécia à Jugoslávia, até ao Japão e à Coreia —, Harrison Smith exalta este tipo de iniciativas na demonstração que proporcionam ao mundo não soviético da riqueza cultural dos E.U.A.. E conclui: “Talvez em breve chegue dia em que a Rússia e os Estados Unidos intercambiem a sua

---

<sup>175</sup> Harrison Smith, “American Culture for Export”, *The Saturday Review*, vol. 38, nº 31, 30 July 1955. Consultado em *Bajo la bomba*, p. 661

arte, o seu teatro, a sua música, o seu ballet. A revelação das suas distintas culturas quiçá seja uma chave para a coexistência muito melhor do que os exércitos e as armas atómicas.”<sup>176</sup> Não se enganará no seu prognóstico: em 1958 a U.R.S.S. e os E.U.A. assinam o Acordo sobre Trocas Culturais. Também os responsáveis políticos sabiam que, na impossibilidade de um confronto militar directo sem a aniquilação de ambas as partes, uma das armas que efectivamente lhes restavam era a cultura.

Símbolo (e base) desse confronto cultural é a Documenta de Kassel, a qual tem o seu início também em 1955. Como nos diz Rosalind Krauss,

*With Germany the battlefield for a capitalist-communist confrontation, the desire to flaunt the rewards of West Germany postwar reconstruction in the face of East Germany led to the establishment of an international exhibition, Documenta, in Kassel, an industrial city in the northeast corner of the FDR, just a few miles away from an installation of international ballistic missiles pointed at the Soviet Union. The first Documenta was held in 1945 [sic] and every five or four years thereafter. The American entries in the early years stressed the importance of Pollock and the other Abstract Expressionists as well as the commercial splendor of Pop art.*<sup>177</sup>

O primeiro movimento artístico norte-americano a ser promovido na Documenta de Kassel foi o Expressionismo Abstracto. Precisamente nesse ano de 1955, Greenberg dá um importante contributo historiográfico para a sistematização do movimento com um artigo intitulado “American Type Painting”, publicado na *Partisan Review*. Ensaio de fundo sobre o Expressionismo Abstracto, analisando detalhadamente vários dos seus pintores, traça uma vez mais a sua genealogia para concluir que constituiu a vanguarda da arte moderna ocidental, não tendo equivalente na arte sua contemporânea produzida em Paris.

O Expressionismo Abstracto, sustenta, é o primeiro movimento artístico americano que pode ser considerado uma vanguarda, na medida em que é “genuinamente ‘avançado’” e em que marca uma posição (“standing protest”) relativamente à tradição que o antecede na pintura moderna, sinalizando assim o futuro do seu desenvolvimento. Prova dessa condição e qualidade é, parece sugerir, a admiração que o Expressionismo Abstracto suscita na vanguarda de Paris — o que

---

<sup>176</sup> Harrison Smith, “American Culture for Export”, p. 663

<sup>177</sup> Rosalind Krauss, “1959c”, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. (ed. by Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh), p. 424. A datação do início da Documenta de Kassel em 1945 é uma gralha da obra em questão, pois o seu início data efectivamente de 1955.

inevitavelmente confirma uma avaliação que pela pena de Greenberg poderia ser suspeita de chauvinismo —, não obstante a animosidade da crítica internacional em relação ao mesmo teimar em persistir. É pois contra esta resistência crítica à consagração do Expressionismo Abstracto que o discurso de Greenberg se erige:

*Abstract Expressionism is the first phenomenon in American art to draw a standing protest, and the first to be deplored seriously, and frequently, abroad. But it is also the first on its scale to win the serious attention, then the respect, and finally the emulation of a considerable section of the Parisian avant-garde, which admires in abstract expressionism precisely what causes it to be deplored elsewhere. Paris, whatever else it may have lost, is still quick to sense the genuinely “advanced” (...)*<sup>178</sup>

Na perspectiva de Greenberg, o que induz a crítica a depreciar o Expressionismo Abstracto é a aparente espontaneidade e acaso do mesmo; porém, sustenta, a “boa” pintura existente dentro do movimento é governada por uma “severa disciplina”:

*Their paintings startle because, to the uninitiated eye, they appear to rely so much on accident, whim, and haphazard effects. An ungoverned spontaneity seems to be at play, intent only on registering immediate impulse, and the result seems to be nothing more than a welter of blurs, blotches and scrawls — “oleaginous” and “amorphous”, as one British critic described it. All this is seeming. There is good and bad in abstract expressionism, and once one can tell the difference he discovers that the good owes its realization to a severe discipline than [sic] can be found elsewhere in contemporary painting; (...)*<sup>179</sup>

Greenberg procede de seguida à construção da genealogia do Expressionismo Abstracto: através da demonstração da sua assimilação da tradição da arte moderna, poderá rejeitar as acusações de “espontaneidade desgovernada” e fortuita e, mais importante, integrar o movimento no canône do Modernismo. Para o crítico, uma das grandes vantagens iniciais do Abstraccionismo americano relativamente ao parisiense foi já ter assimilado Klee e Miró e de ter mantido vivo o exemplo de Matisse quando este não era uma referência incontornável para o Abstraccionismo de Paris.<sup>180</sup> Picasso,

---

<sup>178</sup> Clement Greenberg, ““American-Type” Painting”, *Partisan Review*, Spring 1955. Consultado em Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism* (ed. by John O’Brian), vol.3, p. 218

<sup>179</sup> Clement Greenberg, ““American-Type” Painting”, p. 218

<sup>180</sup> Comentando esta afirmação, Serge Guilbaut afirma: “Clement Greenberg, en su poderosa defensa del arte moderno, tuvo que reconocer que esta clase de abstracción “libre” había aparecido de manera prácticamente simultánea en París y Nueva York, aunque sostuvo que la abstracción norteamericana era de mayor calidad, porque Nueva York “contaba con la ventaja de tener a Klee y a Miró como influencias estables ante que París tuviera otras, además de haber continuado (gracias a Hans Hofmann y a Milton

Léger, Mondrian e Kandinsky também foram referências importantes, mas não cerraram caminhos (como fica implícito que Paris o fizera, realizando pintura “derivativa” — como lhe chama noutros textos — destes autores). Em resultado da assimilação deste passado, sustenta, a geração dos expressionistas abstractos podia estar actualizada com o passo da pintura moderna internacional, escapando assim ao provincianismo da pintura nacional:

*One great advantage the American abstract expressionists enjoyed in the beginning was that they had already digested Klee and Miró — this, ten years before either master become a serious influence in Paris. Another was that the example of Matisse was kept alive in New York by Hans Hofmann and Milton Avery at a time when young painters abroad tended to overlook him. Picasso, Léger, and Mondrian were much in the foreground then, especially Picasso, but they did not block either the way or the view. Of particular importance was the fact that a large number of Kandinsky's early abstract paintings could be seen in New York in what is now the Solomon Guggenheim Museum. As a result of this, a generation of American artists could start their careers fully abreast of their times and with an artistic culture that was not provincial.*<sup>181</sup>

Como sustentará mais adiante, estas influências são sobretudo consideradas “libertadoras” em relação à poderosa tradição do Cubismo, vanguarda já considerada por Greenberg, noutros ensaios, como fundamental e de cuja superação dependeria a constituição de uma nova vanguarda.

Prosseguindo a descrição da constituição do Expressionismo Abstracto, refere a influência do WPA, do ensino de Hans Hofmann, da imigração da *intelligentsia* europeia durante a II Guerra Mundial, do Expressionismo alemão, russo e judeu (por oposição a outro tipo de Abstraccionismo mais directamente derivado do Cubismo), e de Picasso, evidentemente.

---

Avery) aprendiendo de Matisse cuando a Matisse no lo tenían en cuenta los pintores más jóvenes de Francia”. Este argumento era sin duda atrevido, aunque se basaba en un conocimiento falso o cuando menos incompleto de la escena del arte en Francia. De hecho, Klee y Miró habían sido desde finales de los años treinta y seguían siendo entonces referencias utilizadas incluso en exceso por diversos artistas de Francia. Basta con hojear los textos de Édouard Jaguer o repasar los delicados e poéticos cuadros que produjo en 1947 Rezvani, para darse cuenta de que Greenberg simplifica en exceso. Greenberg o bien desconocía la nueva ola de los artistas abstractos franceses, o bien por pura conveniencia prefirió mirar a otra parte, hacia aquello que el establishment francés quería presentar entonces al mundo, aquello que defendía y enviaba al extranjero. No es un gesto que lo convierta en un avezado lector de las vanguardias, aunque... tal vez la suya fuese una manera como tantas otras de descartar de plano una cultura, sencillamente por omisión.” Serge Guilbaut, “Pinceles, palos, manchas: algunas cuestiones culturales en Nueva York y París tras la Segunda Guerra Mundial”, *Bajo la bomba*, p. 61

<sup>181</sup> Clement Greenberg, ““American-Type” Painting”, pp. 218-219

Reiterando a ausência de um programa no Expressionismo Abstracto, caracteriza individualmente a obra de cada membro do movimento, analisando formalmente o contributo de cada um para a superação da linguagem do Cubismo e para a teoria sobre a evolução da pintura que o crítico já formulara (a progressiva rendição ao meio). Detém-se assim sobre Arshile Gorky, Willem de Kooning, Hans Hofmann, Robert Motherwell, Adolph Gottlieb, Jackson Pollock, Mark Tobey, Barnett Newman, Franz Kline, Clyford Still, Barnett Newman e Mark Rothko.

Depois destas análises detalhadas, Greenberg conclui triunfalmente que o Expressionismo Abstracto é a vanguarda mais original desde o Cubismo: se havia começado timidamente nos anos 40, conseguiu todavia romper com o provincianismo usual da arte americana e integrar-se na arte moderna internacional. A competição nacional com outras correntes artísticas está, para o autor, definitivamente ganha; a faltar só fica, portanto, o reconhecimento internacional:

*If I say that such a galaxy of powerfully talented and original painters as the abstract expressionists form has not been seen since the days of Cubism, I shall be accused of chauvinist exaggeration, not to mention the lack of a sense of proportion. But can I suggest it? I do not make allowances for American art that I do not make for any other kind. (...) What I hope for is a just appreciation abroad, not an exaggeration, of the merits of "American-type" painting.*<sup>182</sup>

Esse reconhecimento internacional será simbolicamente assinalado em 1964 com a atribuição do Grande Prémio da Bienal de Veneza a Robert Rauschenberg, que assim se torna o primeiro pintor norte-americano a receber este galardão (não obstante Mark Tobey e James Whistler já terem previamente ganho o Prémio de Pintura). Todavia, este reconhecimento internacional da arte americana não poderá ter deixado de parecer tardio e equivocado a Greenberg, já que ironicamente premeia um artista associado à Pop Art, um dos primeiros movimentos artísticos a desafiar a lógica da teoria modernista tecida pelo crítico.

Porém, esses desafios começavam a emergir já em meados da década de 50. Com efeito, os anos de 1955 e 1956 trazem desafios incontornáveis ao paradigma historiográfico modernista e revelam-se anos de mudanças cruciais nos planos político, cultural e sociológico. Politicamente, são anos onde coexistem sinais de abertura e de fechamento: se de 1956 é o famoso e já pouco "secreto" discurso Krushchev no XX

---

<sup>182</sup> Clement Greenberg, "“American-Type” Painting”, pp. 234-235

Congresso do PCUS, criticando os excessos do estalinismo — o que indiciava um futuro de maior abertura política e cultural —, por outro lado assiste-se ao controlo de uma abertura que se temia tornar imparável, do qual a invasão soviética da Hungria nesse ano é um dramático exemplo<sup>183</sup>.

Em 1956, ocorre também a crise do Canal do Suez, cujo desfecho — com a retirada das tropas francesas, britânicas e israelitas e com a confirmação da legitimidade egípcia pela ONU — demonstrou um novo equilíbrio de forças na política internacional, no qual as velhas potências coloniais tinham de reequacionar a sua influência e onde a lógica bipolar podia ser desafiada.

Ao nível da diplomacia cultural norte-americana, Michael Krenn considera que “1956-57 marca o ponto de viragem naqueles que a favor de um programa internacional de arte embarcaram numa ofensiva”.<sup>184</sup> Não obstante os ataques à arte moderna motivados pelo *red scare* terem persistido — conduzindo ao cancelamento de exposições como *Sport in Art* e *American Painting, 1900-1950*, em 1956 e 1957 respectivamente —, a nova ofensiva da diplomacia cultural norte-americana foi impulsionada, diz-nos Krenn, por uma nova visão do governo sobre o programa internacional de arte. Esta baseava-se em pressupostos claros — na crença que as actividades culturais no exterior eram progressivamente uma parte vital da diplomacia da nação e na consciência clara da ofensiva cultural soviética — e tinha objectivos bem definidos — ganhar respeito pela cultura americana e contra-atacar a propaganda soviética. Por outro lado, a partir “dos incidentes desagradáveis de 1956-57 [cancelamento de exposições], a USIA adoptou uma atitude mais “liberal”, uma que

---

<sup>183</sup> Serge Guilbaut considera que a invasão soviética da Hungria é um dos principais marcos do fim de um determinado tipo de mundo, pois acabou com uma “certa ideia de esquerda, de revolução, de utopia”. Depois deste acontecimento, afirma, em França nada parece igual: “todo o potencial simbólico acumulado pelo Partido Comunista desde a guerra evaporou-se em apenas uma semana.” Serge Guilbaut, “Pinceles, palos, manchas: algunas cuestiones culturales en Nueva York y Paris tras la Segunda Guerra Mundial”, *Bajo la bomba*, pp. 61-62. Contudo, Tony Judt considera que esse golpe fatal na esquerda em geral e no comunismo soviético em particular aconteceu doze anos depois, com a invasão soviética da Checoslováquia em Agosto de 1968. Judt considera, inclusivamente, que a atenção da opinião pública mundial acabou por ser desviada da invasão soviética da Hungria em 1956 devido à quase simultânea crise do Suez: “A crise do Suez coincidiu, quase até na hora, com a ocupação soviética da Hungria. Ao entregarem-se a uma conspiração tão obviamente imperialista contra um único Estado árabe, em manifesta retaliação contra o seu exercício da soberania territorial, Londres e Paris tinham desviado a atenção mundial da invasão de um país independente e da destruição do seu governo por parte da União Soviética. Tinham colocado os seus interesses — anacrónicos, segundo parecia a Washington — acima dos da aliança ocidental como um todo.” Tony Judt, *Pós-Guerra*, p. 348 e pp. 509-512. Efectivamente, se assim não fosse, dificilmente se compreenderia a emergência da Nova Esquerda e dos movimentos contestatários a ela associados na década de 60.

<sup>184</sup> Michael L. Krenn, *Fall-Out Shelters for the Human Spirit*, p. 112



combinava respeito pelo “mérito artístico” com cálculos frios relativamente à “adequada concepção” de cada exposição para o país ou público-alvo”<sup>185</sup>.

Reforçando o compromisso com o intercâmbio cultural entre nações, a administração Eisenhower lança em Setembro de 1956 o *People to People Program*, programa coordenado pela USIA e destinado a fomentar o contacto entre civis ou entidades privadas de diversas nacionalidades como um meio para promover uma coexistência pacífica e uma paz duradoura.<sup>186</sup> Na perspectiva de Michael Krenn “esta iniciativa de Eisenhower reitera o seu compromisso com a ideia de liberdade artística”, na medida em que, tal como o fizera em 1954 no 25º aniversário do MoMA, se coloca do lado dos promotores de uma diplomacia cultural livre de censura contra os detractores da mesma.

Por outro lado, instituições privadas como o MoMA continuam a desempenhar um papel crucial na diplomacia cultural norte-americana. Ao abrigo do seu *International Council*, o MoMA envia em digressão pela Europa em 1956 a exposição *Modern Art in the United States*, evento através do qual David Caute considera que o Expressionismo Abstracto alcançou um verdadeiro impacto internacional (ainda que no seu entender breve). Dividida em cinco secções temáticas, a exposição não se restringia ao Expressionismo Abstracto, o qual estava representado com 28 obras num

---

<sup>185</sup> Michael L. Krenn, *Fall-Out Shelters for the Human Spirit*, p. 147

<sup>186</sup> Nicholas Cull descreve deste modo a história da concepção do *People to People Program*: “The final worldwide slogan coined in the USIA’s early years was “People-to-People”. This grew from a suggestion by Abbott Washburn, transmitted via Streibert at one of his White House meetings, that the USIA coordinate links between ordinary Americans and their counterparts around the world. Eisenhower liked the idea and proposed personally leading a recruitment drive “for increased participation of nongovernment groups and individuals in telling America’s story overseas.” In the summer of 1955, Eisenhower proposed a speech inviting all Americans to work with him to “create worldwide understanding of U.S. aims and to help build a climate for enduring peace.” Streibert’s first step was to invite the nineteen most significant U.S. corporations with personnel overseas to join an Industrial Cooperation Council, launched with a conference at the White House in November 1955. The USIA’s Office of Private Cooperation looked for more. Other ideas included letter writing, more leaflets for American travelers, work through women’s and labor groups, and even films. Streibert and Eisenhower planned for these public-private initiatives to come together in the grand campaign to enlist private citizens to work for information goals under the banner title — devised by Eisenhower — of “People-to-People”. They planned an announcement for June 1956 but the President’s heart attack delayed this. On 11 September 1956, Eisenhower launched People-to-People at a large White House reception. By the end of the year private interests had rallied to create twenty-eight People-to-People committees in areas of civic life as diverse as farming and sports. The Industrial Cooperation Council became the Business Council for International Understanding, embracing fifty corporations with substantial staff. The Council members mounted exhibitions, film shows, and even English classes. Other initiatives included the collection of old textbooks for donation overseas. It would be a major theme in the second Eisenhower administration.” Nicholas J. Cull, *The Cold War and the United States Information Agency*, pp. 118-119

total de 107. Porém, no catálogo que a acompanhava a proporção altera-se, já que 10 das 29 imagens reproduzidas eram de obras expressionistas abstractas. Alfred Barr, autor do texto introdutório para o catálogo, descrevia os expressionistas abstractos como criadores tomados pela “ansiedade” e pela sua “espantosa liberdade”, sustentando que, embora rejeitassem os valores sociais convencionais, “estes artistas não eram politicamente *engagé*; o seu trabalho devia ser tomado como uma demonstração simbólica da liberdade”.<sup>187</sup> Verificamos assim que, também ao nível da diplomacia cultural “informal” desenvolvida por privados, a arte moderna é apresentada como símbolo dos valores políticos identitários do país.

Historiograficamente, o consenso em torno do Expressionismo Abstracto nos E.U.A. parece pois ser cada vez mais firme e alargado. Nesse ano, Meyer Schapiro junta-se à reivindicação da deslocação do centro da vanguarda para Nova Iorque com um artigo intitulado “The Younger American Painters of Today”, publicado na *The Listener* a 26 de Janeiro de 1956. Neste ensaio, Schapiro denota a influência de Greenberg relativamente à algumas categorias críticas empregues na análise da arte abstracta contemporânea, mas jamais revela uma adesão à sua teologia da pintura, considerando o Abstraccionismo não como uma “doutrina exclusiva”, mas como uma “mera possibilidade” entre outras.

Desde logo, sobressaem os valores com que caracteriza a nova pintura americana, tão semelhantes aos de Greenberg, como se este tipo de discurso historiográfico se estivesse a colar às obras como uma segunda pele:

*There is among young artists in America today a mood of adventure and exhilaration; a growing public responds to the freshness and vigor of the works and their quality of freedom.*<sup>188</sup>

O espírito de aventura, a frescura, o vigor e a liberdade são assim qualidades reiteradas pela crítica quando se refere ao Expressionismo Abstracto. E, podemos acrescentar, são valores que se afirmam como uma mais valia sobretudo em relação à arte moderna europeia, tida implicitamente como cautelosa, parca de novidade,

---

<sup>187</sup> David Caute, *The Dancer Defects. The Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War*. New York: Oxford University Press, 2005, pp. 553-554

<sup>188</sup> Meyer Schapiro, “The Younger American Painters of Today”, *The Listener*, 26 January 1956. Consultado em *Be-Bomb*, p. 666

repetitiva ou derivativa das lições dos grandes mestres, incapaz de produzir uma novidade radical... quase exangue, como o seu continente havia ficado depois da guerra.

Deste tipo de comparação entre a arte dos dois continentes até à reivindicação de Nova Iorque como o novo centro da vanguarda da arte moderna é um pequeno passo argumentativo, apenas mediado pela influência exercida pela elite europeia emigrada durante a II Guerra Mundial para os E.U.A. e por algumas exposições de arte moderna:

*While in Europe the idea of modern art as a perpetual innovation by an avant-garde seems to have lost much of its appeal, in America this idea has now taken firmer root. The presence of leading European artists in New York during the last war, especially Léger, Lipchitz, Mondrian, Masson, and several of the surrealists, helped to stimulate a new trend. But no less important were the great exhibitions at the Museum of Modern Art, the continued study of the works of Klee, Miró, Kandinsky and Soutine, and the personal influence of the late Arshile Gorky, a passionate student of European art.*

*American artists are very much aware of a change in atmosphere since the war; they feel more self-reliant and often say that **the center of art has shifted from Paris to New York**; not simply because New York has become the chief market for modern art, but because they believe that the newest ideas and energies are there and that **America shows the way**.<sup>189</sup>*

Num interessante parágrafo, Schapiro reflecte sobre as relações entre a arte moderna americana e a política, defendendo a inocência política dos pintores:

*It is easy to suppose that this new confidence of American artists is merely a reflex of national economic and political strength; but the artists in question are not at all chauvinist or concerned with politics. They would reject any proposal that they use their brushes for a political end. They know that many government officials and Congressmen disapprove of their work and they have experienced, too, the absurd charge that their art is subversive — a survival of the attacks made on modern art in the nineteen-twenties and nineteen-thirties as cultural bolshevism. But these artists are eager to collaborate with architects in the decoration of buildings; they welcome the chance to paint or to make sculptures for a broader public and to have their work seen elsewhere than in galleries and apartments. (...)<sup>190</sup>*

Este parágrafo não deixa de resultar algo surpreendente vindo de um autor que escreveu “The Social Bases of Art” e “The Nature of Abstract Art” vinte anos antes. Por um lado, Schapiro reclama a despolitização dos artistas em questão, afirmando que

---

<sup>189</sup> Meyer Schapiro, “The Younger American Painters of Today”, p. 666

<sup>190</sup> Meyer Schapiro, “The Younger American Painters of Today”, p. 667

“não são de forma alguma chauvinistas, nem a política lhes interessa muito”, e que recusariam “qualquer proposta para que pusessem os seus pincéis aos serviço de uma finalidade política”. Por outro lado, sugere a presença de uma ambição social na sua obra, a qual almejaria a chegar a um público mais vasto, rompendo com o tradicional elitismo da arte moderna, aspecto inequivocamente político.

Porém, reiteramos, um debate sobre a despolitização ou a politização dos artistas do Expressionismo Abstracto apenas ilude a questão principal. Em última análise, a discussão sobre as “intenções políticas” por detrás das obras do Expressionismo Abstracto (entendidas como os “verdadeiros” posicionamentos políticos dos artistas expressos nas obras) resulta inevitavelmente estéril. O que esteve em causa foram as leituras críticas e historiográficas sobre essas obras, e foram esses discursos críticos e historiográficos que retiraram ou acrescentaram significados políticos ao Expressionismo Abstracto: em meados e finais da década de 1930, despolitizaram a crítica, a historiografia e a arte, por forma a absolver o Modernismo das exigências sociais formuladas no debate em torno da literatura proletária; com o início da Guerra Fria, em finais da década de 40 e na década de 50, voltaram a politizar a arte e a crítica (ainda que parte dessa estratégia tenha consistido em reclamar a arte como apolítica, insistindo no valor da liderança), para desse modo provar às instâncias governamentais que a arte moderna era a que melhor espelhava os valores do regime norte-americano em contraponto com o soviético. Estes discursos críticos e historiográficos colaram-se assim às obras sobre as quais reflectem, ao ponto de ser impossível olhar para elas sem ser através deles, pois são eles os primeiros responsáveis por possibilitar esse acesso. E, no final, os artistas terão muito pouco controlo sobre a potencial instrumentalização política das suas obras através destes discursos: como os próprios artistas reconhecerão em finais dos anos 60, a única forma de impedir essa instrumentalização será, pura e simplesmente, recusando que as suas obras sejam enviadas em representações oficiais.<sup>191</sup>

---

<sup>191</sup> Com efeito, em 1969 alguns artistas norte-americanos recusam-se a participar na Bienal de São Paulo como forma de protesto contra a ditadura no Brasil e contra o apoio dos E.U.A. ao regime, levando ao cancelamento da representação norte-americana na Bienal. Também no ano seguinte, o então fundado *Emergency Cultural Government* anuncia que um grupo importante de artistas, como Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg, Robert Motherwell e Andy Warhol, exigia que os seus trabalhos fossem retirados da Bienal de Veneza de 1970.

De seguida, Schapiro procede à caracterização do Expressionismo Abstracto. Considerando que é fruto de influências tanto europeias como de “formas nativas” (embora se refira apenas às primeiras), caracteriza formalmente a sua estética:

*In its more radical aspect (...) the new painting appears as an art of impulse and chance. This does not mean that it is formless and unconsidered; (...) We see excited movements, scattered spots and dashes, fervent streaking, and explosive release. The strokes of paint exist for themselves on the strongly marked plane of the canvas as tangible elements of decided texture and relief; sometimes they appear as distinct touches, sometimes they form dense complex crusts of interwoven, built-up layers, sometimes they are drawn out as filaments, entangled over the entire surface.*<sup>192</sup>

A forma é considerada na sua relação com o movimento, com a textura e com os jogos de palimpsesto que a pintura vai tecendo. Todavia, Schapiro distingue dois tipos de pintura dentro do Expressionismo Abstracto: uma que “persegue um absoluto” através do movimento e outra que o busca através da quietude (ou um com um “estilo de energia vigorosa” e o outro com a “passividade”), sendo Pollock exemplo do primeiro e Rothko do segundo. Entre ambos, considera, existe uma “grande variedade de meios formais” que distingue a obra de cada um dos artistas. A busca de um absoluto torna-se manifesta na “escala cada vez maior” a que recorrem os pintores, os quais, porém, podem ser agrupados num movimento artístico devido ao “peso comum da pincelada, na concretude da superfície do linho como plano material, na liberdade compositiva que se plasma através de formas ambíguas ou arbitrárias.”<sup>193</sup>

Prosseguindo a sua análise, insere o Expressionismo Abstracto no cânone da arte moderna, considerando — tal como Greenberg — constituir a sua mais recente vanguarda, na medida que supera e expande os contributos da última vanguarda verdadeiramente revolucionária, o Cubismo. Também como Greenberg, e demonstrando a assimilação de muitas das suas categorias críticas, sublinha a importância da autonomia da arte, da liberdade, do individualismo, da auto-referencialidade e da concentração nas especificidades do meio ao analisar este novo tipo de pintura:

*The student will recognize here features that belong more or less to modern art as a whole, ever since the Impressionists; even cubist painting is related to the new art through these qualities. What is remarkable here is the degree of spontaneity, unconstrained by representation or by a transforming process. In a cubist work we*

---

<sup>192</sup> Meyer Schapiro, “The Younger American Painters of Today”, p. 667

<sup>193</sup> Meyer Schapiro, “The Younger American Painters of Today”, p. 668

*see the artist making decisions, taking objects apart or piecing them together, relating forms in small deliberated strokes; the expressionist painter still refers through imagery to an outer world which has been the source or object of his feelings. In the new art there is little trace of the object-qualities which persist in some of the earlier abstract styles in the closed geometrical forms. Yet in all these respects the recent work continues the development of the last hundred years. It seeks above all to realize the self-sufficiency of the artist on the canvas, and to create with a directness of effect depending on the intrinsic appeal of the medium, arresting equivalents of a subjective state. The artist's freedom is located more narrowly and more forcefully than ever before within the self, and opposed to the set, impersonal order of the external world.*<sup>194</sup>

Os ecos de Greenberg prosseguem: ao referir-se à influência que o movimento recebera do Surrealismo, ressalva que “a pintura surrealista estava infectada pela literatura”, frase que poderia ter sido proferida pelo próprio Greenberg.

Após problematizar as características de ordem e repetição presentes no Expressionismo Abstracto, bem como a falta de um clímax e de um centro em muitas das suas composições, conclui que o actual Abstraccionismo tem um lugar assegurado no cânone modernista e que é uma das mais importantes tendências da actualidade:

*If de Kooning, Pollock and Gorky are less profound artists than the great European pioneers of the first decades of our century, I believe they are true painters whose best works, created with fresh conviction and with mastery of the canvas, will survive. They will be taken into account in future descriptions of the significant art of the nineteen-forties and nineteen-fifties.*<sup>195</sup>

Contudo, sustenta que o Abstraccionismo é apenas uma entre as possibilidades que se oferecem para o futuro da pintura, e que uma “nova atenção à natureza” faz prever um regresso à figuração. Deste modo, em Schapiro, o Abstraccionismo jamais se apresenta como um destino teleológico da pintura, mas como uma possibilidade de expressão entre as demais.

*(...) in the last years some of these artists, including Pollock, have moved in other directions. It is too soon to say what the dominant one will be. No doubt abstraction is here to stay and will develop still other forms, but it is also clear that artists are again concerned with nature, more as a ground for new perceptions than as a part of an ideology or social commitment or as a return to the past. As in France, where abstraction has never been for the older painters an exclusive doctrine, but only a possibility, pursued and explored with great seriousness, so in New York several*

---

<sup>194</sup> Meyer Schapiro, “The Younger American Painters of Today”, pp. 668-669

<sup>195</sup> Meyer Schapiro, “The Younger American Painters of Today”, p. 670

*artists who have distinguished themselves by a radical abstractness are now showing paintings and sculptures of figures and landscape.*<sup>196</sup>

Com efeito, confirmando a razão de Schapiro a esse respeito, 1956 não só assiste à morte num acidente de viação daquele que se tornara o ícone do Expressionismo Abstracto, Jackson Pollock (o qual, como refere Schapiro, voltara a incorporar elementos figurativos nas suas obras a partir de 1951<sup>197</sup>), como continua a testemunhar a emergência de movimentos artísticos que não se encaixam na historiografia modernista mais rígida: em Londres é apresentada a exposição *This is Tomorrow*, marcando a afirmação da Pop Art britânica, em Paris Yves Klein apresenta a suas *Propositions monochromes*, e nos E.U.A. Rauschenberg continua a explorar as monocromias que vem realizando desde 1951. Cada vez mais sentido como um movimento perfeitamente consagrado e institucionalizado (isto é, historiograficamente canonizado e, nesse sentido, privado do seu *elan* de vanguarda, na medida em que o presente já não lhe opunha resistência), o Expressionismo Abstracto é ele próprio alvo de uma crítica satírica por artistas como Tinguely, com a sua sátira do Expressionismo Abstracto e do Abstraccionismo Geométrico através da criação de mecanismos de “pintam” quadros abstractos, Niki de Saint-Phale, com a sua série de quadros pseudo-Expressionistas Abstractos realizados através de disparos de tinta contra alvos, e Pinot Gallizio, com a utilização de rolos de tecido expressionista abstracto na confecção de vestidos para “as mulheres mais na vanguarda da moda”.

Reflectindo sobre as “mudanças drásticas” que os anos de 1955-1956 trazem consigo, Serge Guilbaut sublinha a vitória definitiva da sociedade de consumo em França por esta data, que a obra *Mitologias* de Roland Barthes (publicada em 1957) tão bem reflecte, apontando a ironia dos E.U.A. não terem conquistado França pela arte moderna, mas sim pela cultura de massas e do consumo: “Depois dos esforços empreendidos pelo Departamento de Estado dos Estados Unidos ao longo de uma época, tratando por todos os meios de imprimir nos franceses a importância da alta cultura norte-americana, foi ironicamente a cultura de massas a que conquistou a nova geração francesa. Em 1955, “Hound Dog”, de Elvis Presley, chegou ao número um,

---

<sup>196</sup> Meyer Schapiro, “The Younger American Painters of Today”, pp. 670-671

<sup>197</sup> Rosalind Krauss, “1949”, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. (ed. by Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh), p. 356

abrindo desse modo, juntamente com Bill Haley, o caminho da revolução adolescente nos Estados Unidos e a irrupção da geração yé-yé em França.”<sup>198</sup>.

As mudanças fazem-se também sentir do outro lado da “cortina de ferro”. Com efeito, em 1957 realiza-se o Sexto Festival Mundial da Juventude e Estudantes no Parque Solkolniki, em Moscovo, sinalizando uma abertura cultural do país ao exterior possibilitada pela destalinização. Este Festival, de enorme importância, introduz pela primeira vez a arte contemporânea internacional na U.R.S.S., contando com a participação de 52 países e com cerca de 4500 obras de artistas estrangeiros. Ao nível da disputa científica e tecnológica com o seu rival, 1957 é também um ano em que a U.R.S.S. se coloca na dianteira ao lançar para o Espaço o primeiro satélite mundial, o Sputnik.

No plano da História da Arte norte-americana sobre a arte moderna, 1957 conta com a publicação de um interessante ensaio de Meyer Schapiro, intitulado “The Liberating Quality of the Avant-Garde”<sup>199</sup>. Contrariamente ao último ensaio analisado do mesmo autor, neste texto não observamos a mesma influência das categorias críticas de Greenberg mas, ao invés, assistimos ao regresso a uma abordagem historiográfica mais próxima da História Social da Arte que caracterizara os primeiros ensaios do autor sobre a arte moderna, nos anos 30, e a uma “repolitização” do Expressionismo Abstracto.

Schapiro considera que a novidade radical da arte moderna se deve a uma “mudança revolucionária única” operada no cânone artístico da pintura e da escultura nos últimos 50 anos: o abandono da longa tradição da arte como representação ou como *mimesis* da natureza. Esta mudança radical provoca um desconcerto crítico e historiográfico, reconhece o autor, pois os anteriores modelos de avaliação crítica e de teorização historiográfica deixam de se revelar válidos para a nova produção artística, a qual, à luz dos “antigos standards”, parece “caótica”, “sem regra ou direcção”, com uma profusão de estilos que parece furtar-se a qualquer tentativa de sistematização.

---

<sup>198</sup> Serge Guilbaut, “Pinceles, palos, manchas: algunas cuestiones culturales en Nueva York y Paris tras la Segunda Guerra Mundial”, *Bajo la bomba*, pp. 62-63

<sup>199</sup> Este ensaio foi apresentado pela primeira vez no Encontro Anual da *American Federation of Arts* em Houston, Texas, a 5 de Abril de 1957, com o título “The Liberating Quality of the Avant-Garde”. Em 1978 será compilado na obra *Modern Art, 19th & 20th centuries: selected papers*, com o título “Recent Abstract Painting”. A versão aqui consultada é a da terceira edição da referida obra: Meyer Schapiro, *Modern Art, 19th & 20th centuries: selected papers*. New York: Georges Braziller, 1994.



Porém, recorda, também a arte oitocentista provocou aos seus contemporâneos um desconcerto semelhante, embora actualmente essa variedade de estilos oitocentista nos pareça “não tanto um sinal de fraqueza na cultura mas um exemplo de liberdade, individualidade e sinceridade de expressão”. “Estas qualidades”, acrescenta, “correspondem a valores emergentes importantes na vida social e política daquele período, e ajudaram até a sustentá-los”<sup>200</sup> — as mediações entre a esfera artística e a esfera histórico-social começam assim a re-emergir no discurso de Schapiro.

A abordagem crítica e historiográfica para com a arte moderna teria assim de abandonar o critério crítico da *mimesis* e de se dirigir aos novos objectivos que norteiam, doravante, a prática artística: uma ordem interna inerente a cada obra de arte e uma expressividade emotiva:

*The artist came to believe that what was essential in art — given the diversity of themes and motifs — were two universal requirements: that every work of art has an individual order or coherence, a quality of unity and necessity in its structure regardless of the kind of forms used; and, second, that the forms and colors chosen have a decided expressive physiognomy, that they speak to us as a feeling-charged whole, through the intrinsic power of colors and lines, rather than through the imaging of facial expressions, gestures and bodily movements, although these are not necessarily excluded — for they are also forms.*<sup>201</sup>

Deste modo, na perspectiva de Schapiro, as obras de arte moderna caracterizam-se por serem estruturas com uma coerência interna e por expressarem emoções ou sentimentos sem recorrerem necessariamente à mediação da imagem ou da representação, mas através dos elementos próprios da pintura, como as cores e as linhas.

Após estas considerações preliminares, Schapiro entra no núcleo duro do seu ensaio, no qual definirá a relação que, na sua perspectiva, a pintura contemporânea estabelece com o seu contexto histórico e, conseqüentemente, o seu posicionamento político-ideológico face ao mesmo.

Em primeiro lugar, para Schapiro, o abandono de um cânone artístico baseado na *mimesis* abre a possibilidade de apreciação das artes não-ocidentais, permitindo assim não só uma expansão da noção de humanidade da arte num sentido

---

<sup>200</sup> Meyer Schapiro, “Recent Abstract Painting”, pp. 214-215

<sup>201</sup> Meyer Schapiro, “Recent Abstract Painting”, p. 215

antropológico, como uma ampliação das potencialidades expressivas, até então coartadas pelo prevalecente sentido de decoro:

*That view made possible the appreciation of many kinds of old art and of the arts of distant peoples — primitive, historic, colonial, Asiatic and African, as well as European — arts which had not been accessible in spirit because it was thought that true art had to show a degree of conformity to nature and of mastery of representation which had developed for the most part in the West. The change in art dethroned not only representation as a necessary requirement but also a particular standard of decorum or restraint in expression which had excluded certain domains and intensities of feeling. The notion of the humanity of art was immensely widened.*<sup>202</sup>

Em segundo lugar, a ruptura com a *mimesis* é acompanhada por uma ênfase na autonomia e na auto-referencialidade da pintura e da escultura (as artes onde, no seu entender, se faz sentir com maior pungência o abandono do antigo cânone, na medida em que eram aquelas que mais se atinham à representação), as quais, todavia, interpreta não tanto como uma “fuga escapista” da realidade, mas como uma rejeição das normas sociais, ou seja, como uma oposição política às mesmas:

*That sentiment of freedom and possibility, accompanied by a new faith in the self-sufficiency of forms and colors, became deeply rooted in our culture in the last fifty years. And since the basic change had come about through the rejection of the image function of painting and sculpture, the attitudes and feelings which are bound up with the acceptance or rejection of the environment entered into the attitude of the painter to the so-called abstract or near-abstract styles, affecting also the character of the new forms. His view of the external world, his affirmation of the self or certain parts of the self, against devalued social forms — these contributed to his confidence in the necessity of the new art.*<sup>203</sup>

Assim, a teoria da autonomia da arte em que se funda a arte moderna é interpretada por Schapiro não como uma despolitização da arte (como em Greenberg, o qual, não obstante considerar que a vanguarda se constituiu por oposição à sociedade burguesa e capitalista, perspectivava a autonomia da arte sobretudo como uma estratégia de sobrevivência numa conjuntura saturada de ideologia), mas como uma rejeição pelo pintor das suas condições históricas, rejeição essa composta de “atitudes e sentimentos” que “afectam o carácter das novas formas”. Se os pintores abandonaram a representação, sustenta Schapiro, é porque já não acreditam nos valores de “harmonia social” que esta veiculava: na situação histórica contemporânea emergiram novos

---

<sup>202</sup> Meyer Schapiro, “Recent Abstract Painting”, p. 215

<sup>203</sup> Meyer Schapiro, “Recent Abstract Painting”, pp. 216-217

problemas a que o pintor sente necessidade de se dirigir, como sejam o desafio do conflito social e do desenvolvimento, a exploração da individualidade e os avanços da ciência e da tecnologia. O Abstraccionismo surge assim como uma reacção pictórica a uma situação histórica concreta:

*Abstraction implies then a criticism of the accepted contents of the preceding representations as ideal values or life interests. This does not mean that painters, in giving up the landscape, no longer enjoy nature; but they do not believe, as did poets, the philosophers and painters of the nineteenth century, that nature can serve as a model of harmony for man, nor do they feel that the experience of nature's mood is an exalting value on which to found an adequate philosophy of life. New problems, situations and experiences of greater importance have emerged: the challenge of social conflict and development, the exploration of the self, the discovery of its hidden motivations and processes, the advance of human creativeness in science and technology.*<sup>204</sup>

E sublinha:

*It was not a simple studio experiment or an intellectual play with ideas and with paint; it was related to a broader and deeper reaction to basic elements of common experience and the concept of humanity, as it developed under new conditions.*<sup>205</sup>

Ou seja, em Schapiro a autonomia da arte é historicizada, nunca implicando, como em Greenberg, uma História da Arte também ela autónoma e auto-referencial, mas, pelo contrário, apelando a um inquérito sobre as suas motivações na conjuntura histórica em que emerge.<sup>206</sup>

---

<sup>204</sup> Meyer Schapiro, "Recent Abstract Painting", p. 217

<sup>205</sup> Meyer Schapiro, "Recent Abstract Painting", p. 217

<sup>206</sup> Para Greenberg, a abordagem formalista decorrente dessa autonomia da arte não só tende a "des-historicizar" a arte, como também a "des-culturalizá-la", ou seja, Greenberg sugere que a "experiência estética" é trans-histórica e trans-cultural. Veja-se a este respeito a resposta que articula numa conferência em 1983: "(...) I am a formalist, I look at pictures first. I look at the pictures and how they look, and what they have to tell comes next. Which is not to say that literature has no place in pictorial art. Indeed it has. There has been great pictorial literature, but in the present case — the case of Courbet — his painting again suffers I feel only toward the end of his life and maybe his Swiss exile had something to do with that, I think. He began to fall off before then. Fundamentally his art was not affected by current events *I maintain*.

Goya the same. Goya's case is the same. There is a controversy going on now among critics as to how important it is to — how relevant Picasso's personal life is to his art. Now, I happen to side with those who don't think it is all that relevant though it is damn interesting. And looking at art of the past. Art by people whose lives are largely unknown to us. In looking at exotic art — the Hindu sculpture — or Chinese painting — Japanese painting — where we know so little, really, of the historical context in which these works of art were created, and far, far less about the creators themselves, at least in India. It seems to me not to matter. And this is a matter of my experience. I have to point to my experience. It is all I have to go by, and at the risk of paying myself a compliment, in Japan — I spent two months in Japan and most of the time I — when I looked at art — it was at the older art and I met some Japanese art historians, and curators and so forth, and I found that my uninfluenced responses to Japanese art were

De seguida, Schapiro passa então a especificar os aspectos concretos da situação histórica actual aos quais a pintura e a escultura contemporâneas se dirigem e contra os quais, na sua perspectiva, se opõem, afirmando assim a humanidade e importância da arte. Para o autor, a pintura e a escultura contemporâneas opõem-se à lógica da produção industrial do capitalismo a vários níveis: porque produzem produtos manufacturados e pessoais, e não em série e standardizados; porque rejeitam a lógica alienante da divisão do trabalho, resgatando assim as obras e o produtor da desumanização do trabalho inerente à produção em série; porque afirmam a obra de arte como o último reduto de uma expressão individual e humanizada; porque dotam o acidente, o acaso e o automatismo de um valor positivo, os quais, na lógica industrial automatizada, têm a conotação de erro ou de alienação desumanizante; porque produzem obras cuja não-comunicação imediata se opõe à lógica de eficácia comunicacional dos produtos da cultura de massas; e porque criam obras que apelam a um novo tipo de experiência — desalienante, humanizadora e com uma dimensão espiritual ausente dos produtos industriais.<sup>207</sup>

Esta crítica ao tecnologismo e ao automatismo característicos da produção industrial é contudo, ressalva, uma característica da prática artística relativamente recente, pois na arte moderna dos anos de 1920 era notório um fascínio com a “indústria, a tecnologia e a ciência”. Se a atitude do artista em relação aos valores científicos e tecnológicos mudou radicalmente nos últimos vinte cinco anos, passando de uma confiança optimista para um cepticismo crítico e angustiado, foi, sugere Schapiro, devido à desumanização das relações sociais e às atrocidades (como a II Guerra Mundial, o Holocausto, o lançamento da bomba atómica, subentende-se) que os mesmos revelaram ser capaz de infligir:

---

not so far away from theirs. And I was not surprised by that. No, I wasn't. You know— I should have been, other people were, and... Once you immerse yourself in exotic art you begin to get to feel at home in it and the same thing happened in India where I likewise spend two months. (...) Now the point is, my acquaintance with Indian history is very small, and so is my acquaintance with Japanese history; and in any case many of the works I saw in both places were not datable within more than fifty or a hundred year reach — you had to say circa. Because nothing, almost nothing, had a precise year assigned to it except Japanese painting of the 15<sup>th</sup> century, and I felt once again history matters and all that, but when you are face to face with art you are — well as Schopenhauer said maybe transcending history, and maybe transcending your own person, too — your own personality, connecting art and literature history is valid, and should be done: but in the showdown, aesthetic experience, that's it for me.” Benjamin H. D. Buchloh, Serge Guilbaut and David Solkin (eds.), *Modernism and Modernity. The Vancouver Conference Papers*, pp. 165-167

<sup>207</sup> Meyer Schapiro, “Recent Abstract Painting”, pp. 217-118, pp. 221-224

*After the first World War, in works like those of Léger, abstraction in art was affected by the taste for industry, technology and science, and assumed the qualities of the machine-made, the impersonal and reproducible, with an air of coolness and mechanical control, intellectualized to some degree. The artist's power of creation seems analogous here to the designer's and engineer's. That art, in turn, avowed its sympathy with mechanism and industry in an optimistic mood as progressive elements in everyday life, and as examples of strength and precision in production which painters admired as a model for art itself. But the experiences of the last twenty-five years have made such confidence in the values of technology less interesting and even distasteful.*<sup>208</sup>

A concluir o seu ensaio, Schapiro avança uma síntese do que considera ser a metodologia correcta para a História da Arte: uma perspectiva que englobe a totalidade das artes e que não se atenha exclusivamente quer ao conteúdo das obras, quer à forma que assumam, ou seja, que ultrapasse as limitações tanto de uma determinada abordagem social da arte, como de uma abordagem eminentemente formalista, propondo assim uma síntese entre ambas:

*Whether a culture succeeds in expressing in artistic form its ideas and outlook and experiences is to be determined by examining not simply the subject-matter of one art, like painting, but to totality of its arts, and including the forms as well as the themes.*<sup>209</sup>

É através desta abordagem global que Schapiro reconhece à pintura contemporânea um posicionamento crítico em relação à sociedade em que se insere: na impossibilidade de celebrar os valores actuais, o artista contemporâneo refugia-se no “jardim” privado da sua arte, não como uma fuga aos problemas do mundo, mas como um “acto de resistência” para preservar valores como a liberdade, a sinceridade, a criatividade e o espírito crítico. Ainda que o impacto de tal atitude possa parecer muito diminuto sobre o meio social que o rodeia, o artista releva assim ser o “mais moral e idealista dos seres” — “na busca constante do indivíduo, das suas motivações e sentimentos, das correntes da vida social, do fosso entre a realidade e os ideais”:

*Within that totality today painting has its special tasks and possibilities discovered by artists in the course of work. In general, painting tends to reinforce those critical attitudes which are well represented in our literature: the constant searching of the individual, his motives and feelings, the currents of social life, the gap between actuality and ideals.*

---

<sup>208</sup> Meyer Schapiro, “Recent Abstract Painting”, p. 219

<sup>209</sup> Meyer Schapiro, “Recent Abstract Painting”, p. 226

*If the painter cannot celebrate many current values, it may be that these values are not worth celebrating. In the absence of ideal values stimulating to his imagination, the artist must cultivate his own garden as the only secure field in the violence and uncertainties of our time<sup>210</sup>. By maintaining his loyalty to the value of art — to responsible creative work, the search of perfection, the sensitiveness to quality — the artist is one of the most moral and idealistic beings, although his influence on practical affairs may seem very small.*

*Painting by its impressive example of inner freedom and inventiveness and by its fidelity to artistic goals (...) helps to maintain the critical spirit and the ideals of creativeness, sincerity and self-reliance, which are indispensable to life of our culture.<sup>211</sup>*

Num artigo que publicará três anos depois — intitulado “On the Humanity of Abstract Painting” —, Schapiro volta a insistir na humanidade do Abstraccionismo, sustentando que esta não se presta apenas a ser figurativamente representada, mas é também passível de ser emocionalmente expressa sem o recurso a imagens identificáveis.<sup>212</sup>

Em 1990, David Craven publica um artigo intitulado “Abstract Expressionism, Automatism and the Age of Automation”<sup>213</sup> no qual, analisando a trajetória intelectual de Meyer Schapiro, tenta desvincular o historiador da ideologia liberal e capitalista oficial e demonstrar como a “velha esquerda” americana tentou manter o seu espaço crítico no período macartista, abrindo assim uma brecha nas teses dos historiadores revisionistas, as quais vinculam as teorias de alguns críticos e historiadores do período

---

<sup>210</sup> Esta afirmação recorda-nos inevitavelmente a perspectiva de Greenberg sobre a necessidade de despolitização da vanguarda como uma forma de sobrevivência no seu contexto histórico (“de retirada da confusão ideológica”, como lhe chamou no seu ensaio “Avant-Garde and Kitsch” e que repetiria, sob outras denominações, em ensaios posteriores). Porém, a perspectiva historiográfica de Schapiro que enquadra esta afirmação confere-lhe uma interpretação distinta da de Greenberg, uma vez que, combinando uma análise formal com uma História Social da Arte, reconhece não só a essa ênfase na autonomia da arte um posicionamento crítico em relação à situação histórica, como, ao analisar as obras sob esta dupla perspectiva, reconhece às mesmas um valor de declarações críticas, logo políticas e ideológicas (dimensão completamente ausente da análise formalista de Greenberg.)

<sup>211</sup> Meyer Schapiro, “Recent Abstract Painting”, p. 226

<sup>212</sup> “The notion of the humanity in art rests on a norm of the human that has changed in the course of time.(...) Humanity in art is therefore not confined to the image of man. Man shows himself too in his relation to the surroundings, in his artifacts, and in the expressive character of all the signs and marks he produces. These may be noble or ignoble, playful or tragic, passionate or serene. Or they may be sensed as unnamable yet compelling moods.” Meyer Schapiro, “On the Humanity of Abstract Painting” (1960), *Modern Art, 19th & 20th centuries: selected papers*, p. 227

<sup>213</sup> David Craven, “Abstract Expressionism, Automatism and the Age of Automation”, *Art History*, vol. 13, no.1, March 1990, pp.72-103. Consultado em *Pollock and After. The Critical Debate* (ed. by Francis Frascina), pp. 234-260

(como Greenberg e Rosenberg e, em certa medida, Schapiro) ao discurso “oficial” do governo.

Nesse artigo de Craven, o ensaio de Schapiro que acabámos de analisar assume o principal destaque. Estruturado em quatro fases, o texto de Craven dedica uma primeira parte à explicação da crítica original de Schapiro; uma segunda à exposição dos desenvolvimentos do período ao nível da economia política, fornecendo assim a contextualização do seu posicionamento; uma terceira parte ao exame das declarações dos próprios expressionistas abstractos, as quais demonstram que os seus métodos para produzir arte estavam intencionalmente nos antípodas do modo de produção capitalista; e uma quarta parte à problematização dos paradoxos que caracterizaram esta posição dos expressionistas abstractos, os quais permitiram a apropriação temporária desta arte para fins ideológicos distintos. Através desta abordagem, o autor pretende enfatizar a perspectiva de Schapiro de que o Expressionismo Abstracto afirmou um conceito histórico de humanidade “em oposição às qualidades contemporâneas de experiência de trabalho ordinária” no capitalismo tardio e sustentar que o Expressionismo Abstracto corporizava uma crítica política ao pensamento instrumental, bem como uma crítica ideológica do tecnologismo.

Numa crítica à tese de Guilbaut defendida na obra *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Craven defende que a posição dos expressionistas abstractos, longe de ser uma sanção do liberalismo da Guerra-Fria ou uma corporização do “centro vital”, é indicativa tanto de uma oposição à sociedade ocidental do pós-guerra, como do desejo de um posicionamento ideológico no espectro oposto desta. E conclui: “a posição “autónoma” de Still e de outros expressionistas abstractos recorda-nos o que Eric Hobsbawm observou acerca do começo do anarquismo durante o período posterior às revoluções de 1848. Com o seu ódio populista a todos os governos e hierarquias, em paralelo com o seu ideal de comunas “naturalmente” autónomas, o anarquismo representou simultaneamente uma revolta do passado pré-industrial contra o presente e uma manifestação distintiva do presente na sua involuntária convergência com o *laissez-faire* do individualismo. (É precisamente esta convergência tardia e apenas parcial que levou alguns académicos a confundir a posição dos expressionistas abstractos com o liberalismo da Guerra Fria)”<sup>214</sup>. Note-se, todavia, que se nesta alusão

---

<sup>214</sup> David Craven, “Abstract Expressionism, Automatism and the Age of Automation”, p. 255

Craven se refere a Guilbaut, dever-se-á sublinhar que a tese deste académico apenas defende uma apropriação do Expressionismo Abstracto pela ideologia liberal do pós-guerra, e não o alinhamento dos artistas com os valores por esta propagandeados. De resto, como já referimos, os próprios artistas assumirão a sua impotência para controlar os significados acrescentados à sua produção artística pelos discursos críticos e historiográficos (e desse modo, a apropriação da mesma para fins político-ideológicos que poderiam estar nos antípodas dos valores que nortearam a realização das obras), o que os levará a reconhecer que a única forma de readquirir algum controlo sobre os significados das suas obras será através da recusa destas participarem em delegações culturais oficiais.

Se não podemos deixar de concordar com Craven sobre o facto de algumas personalidades da “velha esquerda” norte-americana — entre as quais Schapiro e Rosenberg — terem tentado manter um “espaço crítico” no período macartista (como fica claro pela análise do último texto de Schapiro) e, conseqüentemente, de não existir uma homogeneidade político-ideológica na historiografia da arte norte-americana do pós-guerra, nem por isso nos parece menos indispensável ressaltar três aspectos.

Um primeiro, e mais geral, relaciona-se com a evolução ideológica tendencial demonstrada pelo círculo de intelectuais de Nova Iorque, ao qual historiadores de arte como Schapiro, Rosenberg ou Greenberg pertenceram ou, se quisermos, à evolução da esquerda anti-estalinista americana em que este grupo se havia transformado em finais da década de 1930. Como nos diz Alan Wald, embora Schapiro fosse um “genuíno independente, mas ainda assim um marxista clássico, que lutava para manter a perspectiva leninista viva sob condições difíceis”, que manteve “a sua vassalagem ao marxismo revolucionário através dos anos de 1940 e inícios dos anos de 1950, quando discretamente mudou para a ala esquerda da social-democracia”, tal não foi contudo a trajetória política mais comum do grupo de intelectuais que integrava.<sup>215</sup> Como nos diz o mesmo autor:

*Many of the New York intellectuals came to dismiss the reality of American imperialism during the late 1940s and the 1950s. This was due to the abandonment of their anti-imperialist position during World War II, coupled with the beginning of the Cold War and the failure of the postwar upsurge of the working class to sustain itself. Their new view was explicitly articulated in 1948 by Philip Rahv who contended that*

---

<sup>215</sup> Alan M. Wald, *The New York Intellectuals*, p. 216



*“American ‘imperialism’ is the bogey of people who have not yet succeeded in getting rid of their Stalinist hangover.” (...)*

*It is clear that the intellectuals’ new views had not evolved in isolation from changes in their social status. In the absence of a viable and militant working-class pole, the intellectuals had gravitated toward the seats of power in bourgeois society. Equally important, the unprecedented economic prosperity of postwar America had provided enormous opportunities for them to pursue careers in the universities and in publishing, especially with the impeccable anticommunist credentials that they had earned through their activities in the American Committee for Cultural Freedom. Even their cultural interests became more American-centered as Rahv, Trilling, and Dupee devoted themselves to promoting Henry James as a home-grown modernist, while Greenberg and Harold Rosenberg secured their positions as the foremost defenders of the New York school of abstract expressionism.*<sup>216</sup>

Em segundo lugar, devemos notar que, embora o discurso de Schapiro se mantenha (com oscilações) ancorado numa História Social da Arte, a assertividade do seu tom, bem como as consequências e exigências relativamente à produção artística que retira de tal abordagem, variam bastante dos seus ensaios iniciais para os seus ensaios posteriores. Se em “The Social Bases of Art”, de 1936, fazia uma brilhante defesa da metodologia da História Social da Arte como contraponto e crítica a uma metodologia exclusivamente formalista, denunciava a teoria da autonomia artística e o seu elitismo (condenando-a assim implicitamente ao nível político) e defendia um ideal de artista comprometido e revolucionário — posicionamento político-históriográfico que, como vimos, começa a ser matizado no seu ensaio “The Nature of Abstract Art”, de 1937 —, num ensaio como “The Liberating Quality of the Avant-Garde”, de 1957, embora faça uma leitura social do fenómeno artístico, e nela revele também a *sua* crítica e oposição à lógica do capitalismo tardio, a perspectiva marxista da evolução cultural que o fazia outrora condenar o elitismo da arte moderna já desapareceu por completo (embora, em 1936, essa condenação também estivesse muito ligada ao debate sobre uma arte proletária, revolucionária e para massas). E essa evolução intelectual também não deixa de nos dizer algo sobre a evolução da esquerda norte-americana e sobre a diminuição do seu espaço crítico no período macartista de inícios da Guerra Fria: para esse espaço crítico ser preservado, a sua retórica tinha, definitivamente, de se reformular e de se tornar mais cautelosa.

Um terceiro aspecto a sublinhar relaciona-se com a força de imposição do modelo de abordagem crítica e historiográfica proposto por Greenberg relativamente

---

<sup>216</sup> Alan M. Wald, *The New York Intellectuals*, pp. 217-218

ao modelo proposto por Schapiro. Com efeito, o facto de um paradigma historiográfico se afirmar como hegemónico não significa que o tenha feito sem oposição e concorrência, mas tão somente que se revelou mais eficaz do que os restantes a solucionar determinados problemas de sistematização teórica tidos como prementes e que demonstrou ser mais compatível com determinados valores exteriores ao campo científico, isto é, com os valores históricos e conjunturais que enquadram a emergência e afirmação do paradigma. Neste sentido, o facto do modelo de paradigma de Greenberg se ter demonstrado mais forte revela bastante não só da sedução exercida pela sua coerência enquanto teoria (a força que retira de ser uma “grande narrativa” totalizante do Modernismo, ainda que com todas as limitações que lhe são inerentes), mas também do contexto político-ideológico que lhe potenciou tal afirmação e hegemonia. Como afirma Thomas Kuhn,

*Os cientistas individuais aderem a um novo paradigma pelas mais diversas razões e frequentemente por muitas ao mesmo tempo. Algumas dessas razões (...) não fazem de todo parte da esfera aparente da ciência. (...) Portanto, temos, em última análise, de fazer esta pergunta [sobre o modo como a conversão ao novo paradigma é induzida e como a ela se resiste] de modo diferente. O nosso interesse não estará então nos argumentos que de facto convertem um ou outro indivíduo, mas antes com o género de comunidade que mais tarde ou mais cedo acaba sempre por se reformar enquanto grupo individual.*<sup>217</sup>

Compreende-se facilmente a conveniência histórica de uma História da Arte modernista como a de Greenberg em relação a uma História Social da Arte como a de Schapiro: ao centrar-se exclusiva ou eminentemente numa análise formalista da produção artística, evitava uma explicação sobre a mesma sob um prisma histórico e social, e assim, ao abster-se de qualquer comentário político que daí pudesse resultar, não só se definia em claro contraponto ao paradigma historiográfico do Realismo Socialista, como contornava as susceptibilidades internas características do clima da Guerra Fria e da histeria macartista, onde qualquer crítica ao sistema político-económico norte-americano facilmente era conotada com anti-americanismo ou mesmo com comunismo.<sup>218</sup> O cancelamento da exposição *American Painting, 1900-*

---

<sup>217</sup> Thomas S. Kuhn, *A Estrutura das Revoluções Científicas*, pp. 207-208

<sup>218</sup> Annette Cox — e, na sua esteia, Francis Francina — vão ainda mais longe, afirmando que o alinhamento de Greenberg com os interesses da política externa norte-americana na Guerra Fria era mais explícito: “There were other costs in Greenberg’s compromise, as Annette Cox argued:

As an editor of *Commentary* from 1945 to 1957, he [Greenberg] helped shape the anti-Soviet attitudes of his fellow conservative intellectuals.

1950, nesse ano de 1957, devido às suspeitas sobre as filiações ou simpatias políticas dos artistas representados, demonstra até que ponto o *red scare* ainda se mantinha activo.

Todavia, não obstante a maturidade e consagração que o paradigma historiográfico modernista alcançara por esta altura, os desafios que a produção artística lança à sua teoria não deixam de se suceder: para além da fundação da Internacional Situacionista em 1957 (que, através da sua crítica à sociedade capitalista do consumo, ataca simultaneamente a lógica das vanguardas históricas e das neo-vanguardas, problematizando a distinção modernista entre a vanguarda e o *kitsch*), Nova Iorque começa por esta altura a assistir aos primeiros *happenings*, através de artistas como Allan Kaprow (que cunha o termo por volta de 1957), Jim Dine, Claes Oldenburg ou Robert Rauschenberg; embora em Madrid a fundação do grupo *El Paso* ateste a circulação da estética modernista do pós-guerra (na medida em que este movimento colhe influências da *Art Autre*, do Informalismo e do Expressionismo Abstracto), em Itália a produção de Lucio Fontana, Alberto Burri e Piero Manzoni — que, influenciado pelas monocromias de Yves Klein, cria em 1958 os seus primeiros *Achromes* — ameaça a noção de “pureza” modernista e questiona a distinção entre arte e *kitsch*.<sup>219</sup>

1958 conta com importantes marcos científicos e culturais na disputa pela supremacia cultural entre os dois blocos. No ano em que os E.U.A. lançam o primeiro satélite para o Espaço (o *Explorer 1*) e em que é fundada a NASA (*National*

---

In one of the most bizarre convergences in American history, Dondero, the man who found a Communist conspiracy behind modernist painting, endorsed Greenberg's campaign against liberals with alleged pro-Soviet sympathies. This strange alliance took place in 1951 during a controversy over Communist infiltration of political news magazines. An anti-Communist group, the American Committee for Cultural Freedom, led this effort to expose Soviet sympathizers on the staff of *The Nation*. Once a contributor of this journal, Greenberg made the first public charges against his former editors. Delighted with Greenberg's accusations, Dondero immediately published them in the *Congressional Record*. (A. Cox, *Art-as-Politics*, p. 142)

In his writings for magazines such as *Commentary*, and his membership of groups such as the American Committee for Cultural Freedom, Greenberg was part of the intelligentsia who, in Chomsky's terms, acted as 'cultural commissars' (N. Chomsky, *Language and Responsibility*). Francis Francina, "The Politics of Representation", *Modernism in Dispute. Art Since the Forties*. (ed. by Paul Wood, Francis Francina, Jonathan Harris and Charles Harrison), p. 145

<sup>219</sup> Sobre o questionamento da oposição arte-*kitsch* patente na produção de Lucio Fontana e Piero Manzoni, veja-se a interpretação de Yve-Alain Bois sobre a obra destes artistas em Yve-Alain Bois, "1959 a", *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. (ed. by Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh), pp. 411 - 414

*Aeronautics and Space Administration*, cuja fundação obedeceu não só a propósitos científicos mas também as pressões da defesa nacional), é assinado, em Janeiro, o Acordo de Trocas Culturais entre os E.U.A. e a U.R.S.S., acordo bilateral e com a duração renovável de dois anos.

Com a extensa designação de *Agreement Between the United States of America and the Union of Soviet Socialist Republics on Exchanges in the Cultural, Technical, and Educational Fields* — também conhecido por *Lacy-Zarubin Agreement*, devido ao facto dos seus principais negociadores terem sido William S. B. Lacy, Assessor para as Relações Leste-Occidente (*Special Assistant on East-West Exchanges*) da administração Eisenhower, e Georgi Z. Zarubin, embaixador soviético nos E.U.A. —, previa trocas nas áreas da ciência, tecnologia, agricultura, medicina, saúde pública, radio, televisão, cinema, pesquisa académica, cultura e turismo, bem como intercâmbios de exposições, de publicações, em áreas governamentais, de grupos de juventude e de atletismo. O facto de ser um acordo do executivo mais do que um tratado facilitou a sua realização, já que não requiriria a ratificação do Senado, furtando-se assim aos entraves que a suspeição marcartista certamente levantaria.<sup>220</sup> Ambas as nações viam benefícios nestes intercâmbios culturais: para os E.U.A., as exposições de arte e cultura norte-americana demonstrariam a liberdade e a riqueza material e cultural do país; para a U.R.S.S., aquietariam as acusações sobre a “cortina de ferro” cultural e a abertura da U.R.S.S. à mostra norte-americana estimularia um empenho acrescido por parte da população soviética para alcançar um nível de conforto material semelhante ao do seu rival.<sup>221</sup> Veremos como no ano seguinte este acordo dará os seus primeiros frutos.

Os esforços da diplomacia cultural norte-americana produzem também resultados bastante significativos e diversificados nesse ano de 1958. A primeira iniciativa digna de nota é a participação norte-americana na Feira Mundial de Bruxelas. Não obstante o cancelamento de exposições internacionais em 1956 e 1957, Michael Krenn considera esta iniciativa a “exposição mais audaciosa alguma vez feita” pelos defensores de um programa de arte dos E.U.A. para o exterior, fruto da redefinição da estratégia da diplomacia cultural realizada nos anos anteriores.<sup>222</sup> Para a Feira Mundial

---

<sup>220</sup> Yale Richmond, *Cultural Exchange and the Cold War: Raising the Iron Curtain*. Consultado em <http://us-russia200.moscow.usembassy.gov/files/Cultural%20Exchange.pdf> a 22.07.2011

<sup>221</sup> Michael L. Krenn, *Fall-Out Shelters for the Human Spirit*, pp. 155-156

<sup>222</sup> Michael L. Krenn, *Fall-Out Shelters for the Human Spirit*, p. 112

de Bruxelas são seleccionados 17 artistas, na sua maioria expressionistas abstractos. Perante as críticas à falta de representatividade da mostra seleccionada, a organização não recua — como o fizera ao cancelar exposições anteriores — mas antes solicita a organização de uma segunda exposição, separada da primeira, que incluísse expressionistas abstractos mais conhecidos e artistas de outras tendências. Michael Krenn pode assim afirmar que a exposição de Bruxelas marca uma nova fase no entendimento do governo com a comunidade artística, pois optou-se por uma solução de compromisso, que nem comprometeu a selecção dos peritos com a censura, nem deixou a preencher os requisitos mais conservadores e os fins propagandísticos exigidos<sup>223</sup>.

Outras iniciativas culturais do mesmo ano são a exposição *Twentieth Century Highlights of American Painting* (organizada pela USIA e composta por reproduções para circular pelos postos da *United States Information Service* à volta do mundo); a exposição *The New American Painting, As Shown in Eight European Countries* (mostra organizada pelo MoMA que dava a conhecer o Expressionismo Abstracto em oito capitais europeias); a aposta em Jasper Johns, Mark Rothko e Mark Tobey para representar os E.U.A. na XXIX Bienal de Veneza (onde Mark Tobey conquista o Prémio de Pintura da Bienal); e, por fim, a exposição *Collection du Solomon Guggenheim Museum*, apresentada no Musée des Arts Décoratifs de Paris.

Contudo, em França, que nesse ano elege o General De Gaulle para chefe de governo, a corrosão da estética modernista prossegue com a exposição de Yves Klein *Le Vide* (ou *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée, Le Vide*): apresentada na Galeria Iris Klert, o artista opta por um espaço completamente vazio de objectos e pintado de branco, apenas impregnado pela “sensibilidade artística” através de pequenos apontamentos no seu *International Klein Blue* (o exterior da janela, a cortina que acolhia os visitantes, a cor dos cocktails oferecidos...)

Em 1959, em resultado do Acordo de Tocas Culturais assinado no ano precedente entre os E.U.A. e a U.R.S.S., realiza-se uma exposição soviética no Coliseum Fair em Nova Iorque (entre Junho e Julho) e uma exposição norte-americana

---

<sup>223</sup> Michael L. Krenn, *Fall-Out Shelters for the Human Spirit*, pp. 128-140

no Parque Sokolniki em Moscovo (entre finais de Julho e inícios de Setembro). David Caute considera estas exposições as “exposições da digladição”, eventos nos quais as duas potências se prepararam para apresentar, pela primeira vez, tudo o que reclamavam haver alcançado ao nível económico, científico, educacional e cultural. A exposição russa no Coliseum Fair de Nova Iorque apresentava uma secção de pintura, mas também as conquistas russas no domínio científico, técnico, educativo e social, descrevendo a vida do cidadão soviético. A exposição americana no Parque Sokolniki de Moscovo apostava no mesmo tipo de descrição da vida americana. Como explicava o comissário da exposição, Harold McClellan, a ênfase desta era na “grande abundância de bens e coisas que chegam à família americana e ao povo americano como resultado da nossa sociedade livre, da nossa sociedade orientada para o consumidor, esta tremenda liberdade de escolha que existe neste país”. Para tal não podia faltar a exibição de uma casa modelo norte-americana, de automóveis e até de barcos de recreio.<sup>224</sup>

A mostra de arte americana integrada na exposição levada a Moscovo foi criteriosamente pensada para o seu público-alvo. Como nos conta Michael Krenn, a USIA escolheu um júri composto por Franklin Watkins (pintor e membro da Academia de Belas Artes da Pensilvânia), Lloyd Goodrich (director do Whitney Museum) e Henry R. Hope (responsável pelo Departamento de Belas Artes da Universidade de Indiana) para seleccionar as obras. Embora se garantisse ao júri que a sua selecção não seria censurada, foi-lhe aconselhado a incluir algumas pinturas de finais de oitocentos e a “incluir os melhores exemplos de pinturas e esculturas até ao presente.” Era ainda sugerido que algumas personalidades do meio artístico acompanhassem a exposição para proferirem palestras ou conversas informais sobre a mesma (função que seria desempenhada por Edith Halpert, directora da Downtown Gallery em Nova Iorque, Richard McLanathan, director do Instituto Munson-Williams-Proctor de Utica, e Alfred Barr).<sup>225</sup>

---

<sup>224</sup> Se uma crítica do *New York Times* à exposição russa em Nova Iorque havia afirmado que “a Exposição do Coliseum Fair descreve a nação não como ela é, mas como ela deseja ser”, uma crítica do *Herald Tribune* à exposição americana em Moscovo declarava que dizer que a casa modelo apresentada era a casa do americano típico era a mesma coisa que dizer que o Taj Mahal era a casa típica do trabalhador têxtil de Bombaim. David Caute, *The Dancer Defects*, pp. 41-44. Para uma análise mais detalhada das exposições ver David Caute, “The Gladiator Exhibition”, *The Dancer Defects*, pp. 33-51

<sup>225</sup> Michael L. Krenn, *Fall-Out Shelters for the Human Spirit*, pp. 157-159. Note-se, contudo, que as palestras que Alfred Barr profere em 1959 na Rússia não estavam enquadradas no âmbito da exposição

Franklin Watkins, presidente do júri, com a arte do Realismo Socialista em mente, delineou a estratégia que deveria nortear os critérios de selecção da arte norte-americana, declarando que a exposição poderia ter “um impacto terrífico a nosso favor se formos astutos na nossa selecção”. Na sua perspectiva, a mostra não deveria necessariamente agradar aos russos, mas deveria “espicaçá-los, tornando-os conscientes das diferenças entre a arte na América e na U.R.S.S.”; deveria “trazer-lhes água à boca pela sua expressão de liberdade e de vitalidade.”<sup>226</sup> Assim, a diversidade da mostra pretendia salientar os vários aspectos em que a arte norte-americana se diferenciava da arte do Realismo Socialista e, consequentemente, ressaltar a oposição entre os valores das duas sociedades. Como elucida Krenn,

*Many pieces were selected based on how they might “contribute to the Russians’ edification concerning our art”. Others were included to demonstrate “that U.S. artists could match the Russians technically, could treat their subjects with imagination, were free to experiment with treatment and style, and could express themselves according to their own personal convictions and whims.” The jury then explained why particular paintings and artists had been included. A “realistic” picture of a blacksmith by Eugene Speicher showed an “individual with personal pride and dignity — not an idealized, symbolic figure such as a Russian artists would portray.” Jack Levine’s painting, Welcome Home, was an unflattering portrait of American military and political figures. The point would be clear: “in the USSR what artist would dare to satirize a high-ranking military hero? Or freely express personal dislike of class-consciousness?” There had been a good deal of discussion about including the painting, but in the end the jury believed that “it was imperative that the U.S. show the artists’ freedom to deal in this manner with a subject toward which the Russians must show only laudatory respect, even reverence.” Selections by Pollock, Tobey, Motherwell, and de Kooning could not be ignored as they represented the most important currents in the development of modern art in America.*<sup>227</sup>

A mostra final resultou numa selecção de obras das últimas três décadas, onde se encontrava representada a escola realista de pintura — com artistas como Edward Hopper e William Glackens —, a *American Scene* — com autores como Thomas Hart Benton e Grant Wood — e, sobretudo, o Expressionismo Abstracto — com obras de Pollock, Tobey, Motherwell, de Kooning, Rothko, Gorky e Baziotes. Mesmo artistas

---

norte-americana em Moscovo, ainda que com ela tenham coincidido cronologicamente. Elas foram o resultado de contactos que o MoMA e outros museus norte-americanos vinham a desenvolver desde 1955 com museus soviéticos com vista à troca de exposições. A viagem de Barr em Junho de 1959 à Rússia deveu-se assim a um convite que a VOKS (Sociedade para as Relações Culturais com o Exterior) lhe endereçou. A este respeito ver Elizabeth Jones, “A Note on Barr’s Contribution to the Scholarship of Soviet Art”, *October*, Vol. 7, Winter 1978, p. 55. Consultado em <http://www.jstor.org/stable/778385> a 08.06.2011

<sup>226</sup> Michael L. Krenn, *Fall-Out Shelters for the Human Spirit*, p. 157

<sup>227</sup> Michael L. Krenn, *Fall-Out Shelters for the Human Spirit*, pp. 157-158

anteriormente censurados devido às suas simpatias políticas, como Ben Shahn, Yasuo Kuniyoshi e William Zorach, foram incluídos na mostra.<sup>228</sup>

A inauguração da exposição americana em Moscovo contou com a presença de Richard Nixon, à época vice-presidente da administração Eisenhower, e de Nikita Krushchev, os quais protagonizaram o famoso “kitchen debate”, na casa modelo americana, sobre os méritos relativos a cada sistema político-económico.<sup>229</sup> Em Setembro desse ano será a vez de Krushchev visitar os E.U.A., tornando-se assim o primeiro chefe de Estado soviético a fazê-lo. O aparente desanuviamento da tensão da Guerra Fria que estas trocas pareciam indiciar, será porém refutado por acontecimentos como a instalação do regime comunista de Fidel Castro em Cuba nesse ano, evento de acossa o temor norte-americano relativamente ao expansionismo soviético, agora mais do que nunca próximo das suas fronteiras.

Podemos assim constatar que a estratégia seguida pela diplomacia cultural norte-americana na selecção de pintura para um público-alvo soviético estava sintonizada com o paradigma historiográfico modernista, vendo-se apenas obrigada a fazer determinadas concessões para contornar às críticas internas hostis à arte moderna e para enfatizar, perante um público soviético habituado à perfeição técnica do

---

<sup>228</sup> Quando a selecção das obras começar a sofrer ataques de variados sectores norte-americanos, entre os quais de Francis Walter, presidente da *House Un-American Activities Committee*, a administração Eisenhower não censura obras, mas adiciona 26 pinturas à selecção inicial, maioritariamente pertencentes ao período anterior à I Guerra Mundial. Sobre este assunto ver Michael L. Krenn, *Fall-Out Shelters for the Human Spirit*, pp. 159-166

<sup>229</sup> “(...) The U.S. exhibition was opened by Richard M. Nixon with Nikita Khrushchev in attendance. Relations were not rendered more cordial by what Hixson calls ‘an ill-timed and self-serving “Captive Nations” declaration issued only a week before Nixon’s arrival in Moscow’. Congress passed a resolution calling for a week of prayer for the ‘enslaved peoples’ of Eastern Europe, which Eisenhower duly issued. Khrushchev was furious. The plan was to have Nixon show the Soviet leader how videotape, set up in the RCA-Ampex studio, worked. The chit-chat between the two men was to be played straight back to them — another American miracle. But Khrushchev launched into a vigorous campaign performance, and the famous debate in the kitchen of the model house, which occurred half an hour later, was (alas) not video-recorded. Strolling through the six-room, ranch-style house, the vice-president and the Soviet premier engaged in a fierce argument, accompanied by about a hundred American photographers and reporters. Nixon asserted that the \$14,000 house could be paid for over 25-30 years; many veterans bought such properties in the \$10,000—\$15,000 range, and ‘most any steelworker could buy one’. Khrushchev retorted: ‘You think the Russians will be dumbfounded by this exhibition. But the fact is that nearly all newly built Russian houses have this equipment. You need dollars in the United States to get this house, but here all you need is to be born a citizen.’ (Khrushchev entire claim was hugely wide of the mark.) In the model kitchen, Nixon pointed to the freedom of consumer choice available to American housewives. Khrushchev countered that one kind of washing machine would be sufficient, if it worked (perhaps missing the point that machines manufactured under competition are more likely to work). That evening Nixon, in formally opening the exhibition, pointed out that 44 million American families owned 56 million cars, 50 million TV sets, and 143 million radios, while 31 million families owned their own homes. This, he said, came ‘closest to the ideal of prosperity for all in a classless society’.” David Caute, *The Dancer Defects*, pp. 46-47.



Realismo Socialista, que o Modernismo norte-americano, longe de ser uma inabilidade técnica, era uma superação da mesma, através de uma experimentação formal livre e tradutora do espírito de liberdade da sua sociedade. Ao dirigir-se a um público europeu, a diplomacia cultural norte-americana tinha objectivos diferentes, pretendendo antes de mais demonstrar que os E.U.A. estavam integrados no movimento da arte moderna, constituindo-se actualmente como a sua vanguarda, visando deste modo destruir a insistente ideia europeia de uns E.U.A. militar, económica e politicamente poderosos, mas culturalmente bárbaros. Compreende-se assim que, também em 1959, a exposição de pintura americana apresentada em Paris se intitulasse *Jackson Pollock et la nouvelle peinture américaine* (Musée Nationale d'Art Moderne, Paris), insistindo na pintura norte-americana mais recente para demonstrar a sua liderança do Modernismo.

Resulta pois evidente que os valores exteriores à ciência que Thomas Kuhn aponta como coadjuvantes na afirmação de um paradigma científico são, no caso que nos ocupa, a disputa ideológica da Guerra Fria entre os E.U.A. e a U.R.S.S., por um lado, e a disputa pela liderança (política e estética) com a Europa, por outro: o paradigma historiográfico modernista formulou-se, nos anos 30, como uma saída teórica para a encruzilhada da esquerda norte-americana, e pôde afirmar-se, até se tornar hegemónico, devido à sua compatibilidade com a ideologia oficial (ou oficiosa) norte-americana na Guerra Fria, época em que foi necessário eleger valores identitários, dar-lhes uma imagem e articular os primeiros com a segunda através de um discurso teórico e pretensamente tão científico quanto isento de motivações políticas. Foi esta ponte discursiva que a historiografia modernista norte-americana construiu. E foi também ela que, em sentido inverso, permitiu que o paradigma historiográfico modernista se tornasse hegemónico neste contexto histórico.

Contudo, nem sempre as narrativas historiográficas modernistas — inclusivé as de Greenberg — se furtaram a uma incursão na esfera social e política. Exemplo curioso disso mesmo é o ensaio que Greenberg publica em 1959 no *Saturday Evening Post*, intitulado “The Case for Abstract Art”<sup>230</sup>, no qual parecem notar-se ecos do ensaio de Schapiro “The Liberating Quality of the Avant-Garde”, publicado dois anos antes.

---

<sup>230</sup> Clement Greenberg, “The Case for Abstract Art”, *Saturday Evening Post*, August 1959. Consultado em Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism* (ed. by John O'Brian), vol.4.

Este ensaio de Greenberg é, uma vez mais, uma defesa da arte abstracta, enfatizando a experiência de contemplação estética desinteressada que esta requer para a sua apreciação. Porém, ao sustentar que essa contemplação estética desinteressada se apresenta como uma reacção às experiências interessadas que dominam as sociedades capitalistas, adopta um tipo de abordagem político-social do fenómeno artístico pouco comum no seu discurso. Todavia, como veremos, em última análise não é essa senda especulativa que interessa a Greenberg, pois, na sua perspectiva, a contemplação estética desinteressada requerida pelo Abstraccionismo obriga a uma abordagem crítica e historiográfica eminentemente formalista.

Começando por sumariar as acusações que mais recorrentemente são lançadas à arte moderna (como sintomática da desintegração de valores na sociedade contemporânea, como patológica ou louca, como uma fraude ou um capricho passageiros), delineia o que, no seu entender, é a ligação da arte moderna com o contexto histórico em que se insere:

*Every civilization and every tradition of culture seem to possess capacities of self-cure and self-correction that go into operation automatically, unbidden. If the given tradition goes to far in one direction it will usually try to right itself by going equally far in the opposite one. There is no question but that our Western civilization, especially in its American variant, devotes more mental energy than any other to the production of material things and services; and that, more than any other, it puts stress on interested, purposeful activity in general. This is reflected in our art, which, as has been frequently observed, puts such great emphasis on movement and development and resolution, on beginnings, middles and endings – that is, on dynamics. (...)*

*Well, how does Western art compensate for, correct, or at least qualify its emphasis on the dynamic – an emphasis that may or may not be excessive? And how does Western life itself compensate for, correct, or at least qualify its obsession with material production and purposeful activity? I shall not here attempt to answer the latter question. But in the realm of art an answer is beginning to emerge of its own accord, and the shape of part of that answer is abstract art.*<sup>231</sup>

A arte abstracta é deste modo apresentada como uma “terapêutica” para o modo de vida das sociedades capitalistas: com uma espécie de instinto de “auto-cura” e de “auto-correcção”, a civilização ocidental, excessivamente orientada para a produção industrial e para a actividade interessada e eficiente, originou um produto cultural que se constitui como o seu antídoto — o Abstraccionismo. Ao requerer um tipo de

---

<sup>231</sup> Clement Greenberg, “The Case for Abstract Art”, pp. 76-77

experiência desinteressada para a sua fruição — cada vez mais ausente das sociedades do capitalismo tardio —, o Abstraccionismo oferecer-se-ia assim para colmatar uma carência na experiência social, reequilibrando deste modo o todo social:

*It is on a different, and more impersonal and far more general level of meaning and history that our culture has generated abstract art as an antidote. On that level this seemingly new kind of art has emerged as an epitome of almost everything that disinterested contemplation requires, and as both a challenge and a reproof to a society that exaggerates, not the necessity, but the intrinsic value of purposeful and interested activity. Abstract art comes, on this level, as a relief, an archexample of something that doesn't have to mean, or be useful for, anything other than itself. And it seems fitting, too, that abstract art should at present flourish most in this country. If American society is indeed given over as no other society has been to purposeful activity and material production, than it is right that it should be reminded, in extreme terms, of the essential nature of disinterested activity.*<sup>232</sup>

Esta leitura do Abstraccionismo como uma crítica à lógica da eficiência do capitalismo remete-nos de imediato para o ensaio de Schapiro de 1957, onde se apresentava uma leitura semelhante do Expressionismo Abstracto.

Esta “dinâmica da correcção dos opostos” teria começado com os alvares da arte moderna, ou seja, com o Impressionismo, altura em que (involuntaria ou inconscientemente) a arte começa a produzir as primeiras manifestações anti-naturalistas, e culminaria com a arte abstracta<sup>233</sup>. Não quer isto dizer que a arte figurativa do passado não requeresse igualmente uma experiência estética desinteressada, mas esta envolvia mais o espectador em especulações “literárias” secundárias (isto é, sobre as suas temáticas) e desviava-o de se ater nos aspectos puramente formais:

*But once we have to do with personalities and lifelikeness we have to do with things from which we cannot keep as secure a distance for the sake of disinterestedness as we can, say, from abstract decoration. As it happens, the whole tendency of our Western painting up until the stages of Impressionism, was to make distance and detachment on the part of the spectator as insecure as possible. It laid more of a stress than any other tradition on creating a sculpture-like, or photographic, illusion of the third dimension, on thrusting images at the eye with a lifelikeness that brought them as close as possible to their originals. (...) And they [Western paintings] involve the spectator to a much greater extent in the practical and actual aspects of the things they depict and represent.*<sup>234</sup>

---

<sup>232</sup> Clement Greenberg, “The Case for Abstract Art”, p. 80

<sup>233</sup> Clement Greenberg, “The Case for Abstract Art”, p. 79

<sup>234</sup> Clement Greenberg, “The Case for Abstract Art”, pp. 78-79

Neste sentido, a arte abstracta, ao impedir o espectador de se ater a outros valores que não os plásticos, estimula também uma “pedagogia do olhar”, a qual poderá (e deverá, segundo a metodologia greenberguiana) ser aplicada retrospectivamente a toda a História da Arte. É esse, de resto, o contributo do Abstraccionismo para o plano da cultura em geral, sustenta Greenberg: a sua insistência na contemplação estética desinteressada obriga a uma abordagem da arte que reconheça de antemão a unidade entre forma e conteúdo e que, desse modo, adopte uma metodologia formalista de análise:

*On the plane of culture in general, the special, unique value of abstract art, I repeat, lies in the high degree of detached contemplativeness that its appreciation requires. Contemplativeness is demanded on greater or lesser degree for the appreciation of every kind of art, but abstract art tends to present this requirement in quintessential form, at its purest, least diluted, most immediate. If abstract art – as does happens nowadays – should chance to be the first kind of pictorial art we learn to appreciate, the chances are that when we go to other kinds of pictorial art (...) we shall find ourselves all the better able to enjoy them. That is we shall be able to experience them with less intrusion of irrelevancies, therefore more fully and more intensely.*<sup>235</sup>

*The abstract formal unity of a picture by Titian is more important to its quality than what the picture images.*<sup>236</sup>

Assim, embora Greenberg sustente que o Abstraccionismo pode servir para “expandir a nossa capacidade para a experiência” (numa sociedade capitalista que a tende a reduzir, poderá subentender-se), ele é sobretudo assumido como uma pedagogia do olhar crítico e historiográfico, ancorando-o a critérios formais e afastando-o da “intrusão de irrelevâncias”, ou seja, de possíveis “significados subjacentes”:

*This is to be deplored, but it does not negate the value, actual or potential, of abstract art as an introduction to the fine arts in general, as an introduction, too, to habits of disinterested contemplation. In this respect, the value of abstract art will, I hope, prove far greater in the future than it has yet. Not only can confirm instead of subverting tradition; it can teach us, by example, how valuable so much in life can be made without being invested with ulterior meanings. How many people I know who have hang abstract pictures on their walls and found themselves gazing at them endlessly, and then exclaiming, “I don’t know what there is in the painting, but I can’t take my eyes off it.” This kind of bewilderment is salutary. It does us good not to be able to explain, either to ourselves or to others, what we enjoy or love; it expands our capacity for experience.*<sup>237</sup>

---

<sup>235</sup> Clement Greenberg, “The Case for Abstract Art”, p. 82

<sup>236</sup> Clement Greenberg, “The Case for Abstract Art”, p. 83

<sup>237</sup> Clement Greenberg, “The Case for Abstract Art”, pp. 83-84

Em suma: embora Greenberg se permita ocasionalmente breves incursões numa História Social da Arte, no final elas só servem para reafirmar a sua confiança numa abordagem fundamentalmente formalista.

Não só através da crítica artística, contudo, se continua a tecer a historiografia do período em questão. A política de exposições de instituições como o MoMA contribui também para a configuração historiográfica do pós-guerra, apresentando propostas de sistematização, por vezes alternativas, da arte contemporânea: ao inaugurar a exposição *New Images of Man*, ainda em 1959, uma conceptualização sobre as representações ou expressões do homem da era pós-atômica como um ser angustiado e isolado parece capaz de reunir algumas das propostas plásticas de ambos os lados do Atlântico. Tendo Peter Selz como curador (o qual desempenhava, desde 1958, a função de Curador das Exposições de Pintura e Escultura do MoMA), a mostra apresentava 104 pinturas e esculturas de artistas norte-americanos e europeus realizadas no pós-guerra, entre o quais Karl Appel, Francis Bacon, César, Jean Dubuffet, Alberto Giacometti, Willem de Kooning, Eduardo Paolozzi, Jackson Pollock e Germaine Richier. A unir a diversidade destes artistas, que, como o próprio comunicado de imprensa do museu sublinha, não constituíam uma escola ou movimento, estava a sua figuração de “effigies do homem inquieto” (“effigies of the disquiet man”). Como esclarecia Peter Selz,

*The revelations and complexities of mid-twentieth century life have called forth profound feelings of solitude and anxiety. The imagery of man which has emerged from this feeling sometimes shows a new dignity, sometimes despair, but always the uniqueness of man as he confronts his fate. These image-makers take the human situation, indeed the human predicament, rather than formal structure, as their starting point. The existence of man rather than the essence of form is of the greatest concern to them.*<sup>238</sup>

Partindo de uma base filosófica existencialista para a conceptualização deste agrupamento de “fazedores-de-imagens”, há vários aspectos nesta proposta de sistematização que merecem ser ressaltados. Um primeiro relaciona-se com a alternativa que esta teorização oferece relativamente à teorização proposta por

---

<sup>238</sup> Consultado em [http://www.moma.org/docs/press\\_archives/2530/releases/MOMA\\_1959\\_0096\\_81.pdf?2010](http://www.moma.org/docs/press_archives/2530/releases/MOMA_1959_0096_81.pdf?2010), a 28.07.2010

Greenberg. Filosoficamente mais próxima de uma abordagem como a de Harold Rosenberg, esta perspectiva destaca a “existência do homem” e não tanto a “essência da forma” (enfoque principal da análise de Greenberg) para a conceptualização de determinada produção artística, libertando assim a análise de um espartilho exclusivamente formalista. Um segundo aspecto, relacionado com o primeiro, relaciona-se com a legitimização do regresso à figuração que esta perspectiva historiográfica apresenta, opondo-se assim à teleologia greeberguiana da pintura que apresentava o Abstraccionismo como a sua última etapa pictórica e que via a figuração como um pernicioso regresso à “confusão entre as artes”.

Um terceiro e mais importante aspecto diz respeito à forma como esta perspectiva historiográfica participa no contexto da Guerra Fria que nos ocupa. Segundo esta teorização, este regresso à figuração na arte ocidental do pós-guerra traduz a ansiedade e irredutível solidão do homem moderno. É, por isso, uma figuração desfigurada, profundamente angustiada perante os traumas do passado recente (II Guerra Mundial, Holocausto, bomba atómica) e as incertezas do futuro (possibilidade de uma guerra atómica à escala global, desfazer da confiança da Modernidade numa determinada ideia de progresso). Neste sentido, podemos afirmar que esta perspectiva historiográfica participa no contexto da Guerra Fria, na medida em que o pessimismo ou cepticismo com que interpreta a contemporaneidade se opõe radicalmente ao optimismo veiculado pela estética e pela historiografia da arte do Realismo Socialista soviético. Se perspectivarmos ambos os sistemas como uma bifurcação do projecto da Modernidade, o pessimismo ocidental traduziria assim a descrença nas promessas de progresso formuladas desde o Iluminismo, enquanto que o sistema soviético retiraria a sua confiança precisamente da crença na sua possibilidade de realização, combinando a concretização das aspirações de modernização material da Modernidade (progresso económico, científico e tecnológico) com o projecto político marxista. E aqui é antes demais o Realismo Socialista que se opõe ao pessimismo ou cepticismo do mundo ocidental: se algo caracteriza esta doutrina estética e historiográfica é, sobretudo, a sua sustentação da crença e do optimismo e, consequentemente, a sua recusa e impermeabilidade à corrosão que provocaria uma infiltração de cepticismo ou de pessimismo.

Longe das conotações de força, vitalidade e heroicidade que impregnam muitas das narrativas modernistas sobre o Expressionismo Abstracto, esta nova teorização

sobre a arte ocidental do pós-guerra cobre de cepticismo e pessimismo a produção do período, como se estes fossem os mínimos denominadores comuns das obras — e dos sentimentos — de uma época. Nesta representação historiográfica, o Realismo Socialista apresenta-se inequivocamente como o único reduto onde tal cepticismo é impreterivelmente suspenso, constituindo-se assim como o seu “outro” essencial.

Simultaneamente, também alguma da produção artística norte-americana continuava a lançar desafios cada vez mais radicais a essas narrativas modernistas da heroicidade, ameaçando estilhaçar as suas teorizações sobre a produção artística e sobre os modelos de desenvolvimento desta. Com efeito, como aponta Yve-Alain Bois, a apresentação da obra *CHILD* de Bruce Conner, em 1959, na San Francisco Art Association, marca a emergência de uma prática artística na costa ocidental dos E.U.A. que, combinando *assemblage* e instalação, apresenta uma crítica social e política de uma ferocidade inaudita à sociedade ocidental<sup>239</sup>. Tendo como expoentes Bruce Conner, Wallace Berman e Ed Kienholz, este tipo de prática atenta contra a teorização do Modernismo proposta por Greenberg a vários níveis: devolve o artista e a sua arte a um contexto político-social, despreza a “pureza do meio” greenberguiana ao recorrer a uma mistura de materiais e de técnicas própria da *assemblage*, pretende um envolvimento do espectador pelo choque provocado pelas obras (pense-se no impacto de uma obra como *Child*, de Conner), o que atenta contra o modelo de “contemplação estética desinteressada” visto por Greenberg como ideal, e, entre tantos outros aspectos que poderíamos enumerar, destrona o Abstraccionismo do pedestal em que Greenberg (e, em certa medida, também Barr) o colocara, corroborando a ideia de que o futuro da História da Arte se tecerá de múltiplas linhas de investigação, e não de uma única vanguarda heróica e solitária.

Explorando uma via distinta, também Allan Kaprow em 1959 atenta contra os rígidos limites da teoria greenberguiana com a realização de *18 Happenings in 6 parts*, na Reuben Gallery em Nova Iorque. Ao sublinhar a temporalidade e efemeridade da obra de arte (uma vez que a sua realização decorria numa duração temporal e consistia num acto efêmero e irrepetível), ao apelar à participação dos espectadores (dado que estes eram chamados a desempenhar tarefas nos *happenings*) e ao evocar os actos

---

<sup>239</sup> Yve-Alain Bois, “1959 b”, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. (ed. by Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh), pp. 415-420

banais do cotidiano para o estatuto da obra de arte (aos participantes era pedido que exucutassem tarefas ordinárias, como espremer uma laranja ou varrer o chão) — recuperando assim uma estratégia de satirização dadaísta completamente silenciada na representação historiográfica que Greenberg apresenta do desenvolvimento do Modernismo —, Kaprow demonstra também quanto da evolução da História da Arte o paradigma modernista se arriscava a deixar fora dos seus parâmetros.

### 3.4. Auge e declínio do paradigma historiográfico modernista: o princípio do fim

Após oito anos de administração Eisenhower, as renhidas eleições de Novembro de 1960 trazem os Democratas de volta ao poder, elegendo John Kennedy para a presidência. Como sustenta Randall Bennett Woods,

*As the 1950s drew to a close, a profound malaise seemed to settle over the United States. Dwight Eisenhower had been the ideal president for a nation exhausted by first the Depression, then the Word War II, and finally the anxieties associated with the Cold War. Toward the close of the 1950s, however, Americans seemed to have decided that eight years of holding the line and clinging to the status quo was enough. A renewed longing for direction and purpose emerged. The lauching of Stuptnik and the Soviet Union's challenge to American science and technology acted as a catalyst causing politically active Americans to question not only the adequacy of American education, but also the ordering of national priorities.*<sup>240</sup>

Na perspectiva de Michael Krenn, a eleição de Kennedy para a presidência trouxe um novo impulso para as artes, concretizado em três linhas principais: na continuação de uma política de exposições de arte americana a circular pelo mundo; na criação de novos programas — como o programa *Art in Embassies* e a colaboração com empresários possuidores de grandes coleções de arte, para as fazer circular pelo estrangeiro; e na assumpção pela USIA da responsabilidade pela Bienal de São Paulo em 1963 — onde Gottlieb ganha o Grande Prémio de Pintura — e pela Bienal de Veneza de 1964 — na qual Rauschenberg se torna o primeiro americano a ganhar o Grande Prémio de Pintura.<sup>241</sup>

---

<sup>240</sup> Randall Bennet Woods, *Quest for Identity: America since 1945*, p. 155

<sup>241</sup> Michael L. Krenn, *Fall-Out Shelters for the Human Spirit*, pp. 179-200



Ao nível da historiografia modernista norte-americana, 1960 é uma data da maior relevância, pois podemos considerá-la o marco da maturidade plena deste paradigma historiográfico, a nível teórico e institucional: ao emitir o ensaio “Modernist Painting” no programa *Forum Lectures* da *Voice of America*, Clement Greenberg não só apresenta a síntese aprofundada do modelo historiográfico que desenvolvera até então, como esse acoplamento institucional nos revela a plena afirmação do mesmo e, como também sustenta Rosalind Krauss, a sintonização deste com a política oficial norte-americana da Guerra Fria<sup>242</sup>.

Com efeito, o ensaio “Modernist Painting” sintetiza grande parte da teoria histórica e dos critérios críticos relativos à pintura modernista que Greenberg desenvolvera nos ensaios anteriores, conferindo espessura teórica a alguns dos seus conceitos.

Um dos conceitos onde mais se destaca esse aprofundamento (reforçando a legitimidade teórica do mesmo através do argumento de autoridade invocado) é o de “auto-crítica” inerente à cultura modernista. Caracterizando o Modernismo “com a intensificação, quase a exacerbação, desta tendência auto-crítica que começou com o filósofo Kant”, o qual “foi o primeiro a criticar os próprios meios da crítica”, Greenberg enraíza o Modernismo no espírito de inquérito filosófico e científico do Iluminismo, do qual teria derivado a sua característica essencial: o auto-criticismo disciplinar.

*The essence of Modernism lies, as I see it, in the use of characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself, not in order to subvert it but in order to entrench it more firmly in its area of competence. Kant used logic to establish the limits of logic, and while he withdrew much from its old jurisdiction, logic was left all the more secure in what there remained to it.*

*The self-criticism of Modernism grows out of, but is not the same thing as, the criticism of the Enlightenment. The Enlightenment criticized from the outside, the way criticism in its accepted sense does; Modernism criticizes from the inside, through the procedures themselves of that which is being criticized.*<sup>243</sup>

---

<sup>242</sup> “When Clement Greenberg broadcast “Modernist Painting” for “The Voice of America” in 1960, avant-garde art joined cause with American Cold War politics, which was then focused on the rebuilding of a devastated postwar Europe, itself part of the cause of anticommunism in the United States.” Rosalind Krauss, “1959c”, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. (ed. by Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh), p. 424. O ensaio “Modernist Painting” conhecerá a sua primeira publicação na *Arts Yearbook* 4, em 1961.

<sup>243</sup> Clement Greenberg, “Modernist Painting”, *Forum Lectures*, Washington, D.C.: *Voice of America*. Consultado em Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism* (ed. by John O’Brian), vol. 4, p. 85

A auto-crítica característica do Modernismo consiste assim no uso de “métodos característicos de uma disciplina para criticar a própria disciplina, não de forma a subvertê-la, mas para a enraizar mais firmemente na sua área de competência.” Tendo presentes os anteriores ensaios de Greenberg, não nos é difícil compreender como este argumento consiste num reforço histórico e filosófico da sua teoria do desenvolvimento das artes visuais como a delimitação de cada uma ao meio específico com que opera. Neste sentido, a noção de auto-crítica disciplinar do Modernismo aqui desenvolvida apresenta-se, na teleologia das artes plásticas de Greenberg, como a sua razão fundamental e como o seu motor histórico.

Com efeito, como de seguida esclarece, a auto-crítica disciplinar do Modernismo teria como primeiro resultado a reivindicação da autonomia da arte, sustentando a sua validade instrínseca e a sua independência pelo tipo de experiência única que proporciona: a experiência estética desinteressada — conceito filosófico também colhido em Kant e que desenvolvera no ensaio do ano anterior, “The Case for Abstract Art”:

*The arts could save themselves from this leveling down [to be assimilated to entertainment] only by demonstrating that the kind of experience they provided was valuable in its own right and not to be obtained from any other kind of activity.* <sup>244</sup>

A partir desta reivindicação fundacional, a arte moderna teria começado a aplicar o mesmo princípio de auto-crítica a cada uma das suas artes, levando à circunscrição de cada uma ao meio específico com que opera:

*Each art, it turned out, had to perform this demonstration on its own account. What had to be exhibited was not only that which was unique and irreducible in art in general, but also that which was unique and irreducible in each particular art. Each art had to determine, through its own operations and works, the effects exclusive to itself. By doing so it would, to be sure, narrow its area of competence, but at the same time it would make its possession of that area all the more certain.*

***It quickly emerged that the unique and proper area of competence of each art coincided with all that was unique in the nature of its medium. The task of self-criticism become to eliminate from the specific effects of each art any and every effect that might conceivably be borrowed from or by the medium of any other art. Thus would each art be rendered “pure”, and in its “purity” find the guarantee of its standards of quality as well as of its independence. “Purity” meant self-definition, and***

---

<sup>244</sup> Clement Greenberg, “Modernist Painting”, p. 86

*the enterprise of self-criticism in the arts became one of self-definition with a vengeance.*<sup>245</sup>

Na concepção de Greenberg, é pois através desta delimitação de cada arte às características únicas do seu meio (prescindindo de todas aquelas que pedia emprestadas a outras artes) que cada uma alcança a sua “pureza”, sendo neste “processo depurativo” que reside a garantia de qualidade artística. Observamos assim, uma vez mais, como Greenberg deduz os critérios críticos de avaliação artística da teoria histórica do Modernismo que constrói: a melhor arte será aquela que apresente maior “pureza”, ou seja, que explore exclusivamente as características do meio que lhe é específico.

Ora, no que se refere à pintura, afirma Greenberg, a característica que lhe é em absoluto exclusiva é a bidimensionalidade do seu suporte, o facto de operar sobre uma superfície plana:

*It was the stressing of the ineluctable flatness of the surface that remained, however, more fundamental than anything else to the processes by which pictorial art criticized and defined itself under Modernism. For flatness alone was unique and exclusive to pictorial art. The enclosing shape of the picture was a limiting condition, or norm, that was shared with the art of the theater; color was a norm and a means shared not only with the theater, but also with sculpture. Because flatness was the only condition painting shared with no other art, Modernist painting oriented itself to flatness as it did to nothing else.*<sup>246</sup>

Assim, ao assumir a sua intrínseca bidimensionalidade neste processo de auto-criticismo disciplinar, a pintura destrói, em primeiro lugar, a ilusão da tridimensionalidade, característica própria da escultura. Segundo o autor, a destruição da tridimensionalidade é mais importante do que a destruição da referencialidade, a qual é destruída em consequência da luta contra a primeira: mais do que do abandono da representação de objectos reconhecíveis, a pintura abandona principalmente a representação do espaço perspectico onde estes se inscreviam:

*Modernist painting in its latest phase has not abandoned the representation of recognizable objects in principle. What it has abandoned in principle is the representation of the kind of space that recognizable objects can inhabit. Abstractness, or the nonfigurative, has in itself still not proved to be an altogether necessary moment in the self-criticism of pictorial art, even though artists as eminent*

---

<sup>245</sup> Clement Greenberg, “Modernist Painting”, p. 86

<sup>246</sup> Clement Greenberg, “Modernist Painting”, p. 87

*as Kandinsky and Mondrian have thought so.(...) To achieve autonomy, painting has above all to divest itself of everything it might share with sculpture, and it is in its effort to do this, and no so much – I repeat – to exclude the representational or literary, that painting has made itself abstract.*<sup>247</sup>

Porém, adverte Greenberg, a bidimensionalidade para a qual a pintura modernista converge não significa uma “absoluta bidimensionalidade”, pois embora esta já não permita uma “ilusão escultórica” — um espaço que o observador possa percorrer —, ela não deixa por isso de permitir uma “ilusão óptica” — um espaço que o observador pode percorrer “apenas com o olho”. Deste modo, o “óptico” torna-se a única invocação da pintura, a única experiência a que incita o observador, prescindindo de efeitos literários ou dramáticos (derivados de conotações temáticas, narrativas ou de efeitos perspécticos próprios da escultura ou do teatro):

*It is understood, I hope, that in plotting out the rationale of Modernist painting I have had to simplify and exaggerate. The flatness toward which Modernist painting orients itself can never be an absolute flatness. The heightened sensivity of the picture plane may no longer permit sculptural illusion, or tromp-l’oeil, but it does and must permit optical illusion. The first mark made on a canvas destroys its literal and utter flatness, and the result of the marks made on it by an artist like Mondrian is still a kind of illusion that suggests a kind of third dimension. Only now it is a strictly optical third dimension. The Old Masters created an illusion of space in depth that one could imagine oneself walking into, but the analogous illusion created by the Modernist painter can only be seen into; can be traveled through, literally or figuratively, only with the eye.*

*The latest abstract painting tries to fulfill the Impressionist insistence on the optical as the only sense that a completely and quintessentially pictorial art can invoke.*<sup>248</sup>

Os princípios fundamentais da evolução da pintura modernista — a sua teoria histórica — ficam assim enunciados. O autor ressalva, porém, que esta evolução do Modernismo nada teve de programático, resultando sobretudo de pesquisas individuais. Aliás, acrescenta, nenhum artista modernista tinha consciência deste processo de auto-crítica no qual participava, pois “não poderia jamais trabalhar livremente com consciência dele”.<sup>249</sup>

Todavia, insiste, a historicidade do Modernismo é um facto. Embora a arte moderna possa parecer radical e revolucionariamente distinta da sua predecessora, ela

---

<sup>247</sup> Clement Greenberg, “Modernist Painting”, pp. 87-88

<sup>248</sup> Clement Greenberg, “Modernist Painting”, p. 90

<sup>249</sup> Clement Greenberg, “Modernist Painting”, p. 91

não representa um corte com o passado, mas antes uma evolução na tradição. Começando em meados do século XIX com artistas como Manet e com os Impressionistas, o Modernismo inscreve-se no processo cultural mais amplo do auto-criticismo kantiano, como havia sustentado no início do ensaio. Essa participação, nota, torna-se mais evidente a partir do momento em que os Impressionistas começam a “flirtar” com a ciência, pois arte e ciência começam então a partilhar os princípios do auto-criticismo disciplinar:

*(...) the Impressionists, or at least the Neo-Impressionists, were not altogether misguided when they flirted with science. Kantian self-criticism, as it now turns out, has found its fullest expression in science rather than in philosophy, and when it began to be applied in art, the latter was brought closer in real spirit to scientific method than ever before (...). That visual art should confine itself exclusively to what is given in visual experience, and make no reference to anything given in any other order of experience, is a notion whose only justification lies in scientific consistency.*

*(...) What their convergence [between art and science] does show, however, is the profound degree to which Modernist art belongs to the same specific cultural tendency as modern science, and this is of the highest significance as a historical fact.*<sup>250</sup>

Sem essa historiocidade, conclui, o Modernismo careceria de legitimidade e de fundamento:

*Art is — among other things — continuity, and unthinkable without it. Lacking the past of art, and the need and compulsion to maintain its standards of excellence, Modernist art would lack both substance and justification.*<sup>251</sup>

Num texto que escreve sobre este ensaio de Greenberg, Rosalind Krauss nega que “Modernist Painting” seja apenas uma repetição das ideias já avançadas em “Avant-Garde and Kitsch” (1939) e em “Towards a Newer Laocoon” (1940). Uma das diferenças principais deste ensaio relativamente aos anteriores, sustenta a autora, é que em “Modernist Painting” a “história é puramente interna, cada arte lutando para alcançar a sua própria ‘pureza’”. A única referência (velada) a algo fora do domínio estético é uma frase reconhecendo que parecia que as artes estavam para ser

---

<sup>250</sup> Clement Greenberg, “Modernist Painting”, pp. 90-91

<sup>251</sup> Clement Greenberg, “Modernist Painting”, p. 93

assimiladas ao entretenimento, e como um escape disto propuseram-se ‘demonstrar que a experiência que proporcionavam era válida em si mesma.’”<sup>252</sup>

Parece-nos, contudo, que a história do Modernismo que Greenberg apresenta em “Modernist Painting” é tão “puramente interna” como nos seus outros ensaios. Com efeito, Greenberg delineia sempre a lógica da evolução do Modernismo como eminentemente interna (delimitação de cada arte ao seu meio específico, exploração das potencialidades do mesmo, etc.), permitindo-se apenas breves alusões ao domínio social, as quais, todavia, nunca têm grandes consequências metodológicas na hora de forjar os seus critérios críticos de análise. Este ensaio, de resto, enquadra a emergência do Modernismo no projecto do Iluminismo, especificamente naquilo que Greenberg apelida de “tendência cultural” do “auto-criticismo kantiano”. Não é assim certo que a “única referência (velada) a algo fora do domínio estético” seja a frase acima referida por Krauss. Uma afirmação como “What their convergence [between art and science] does show, however, is the profound degree to which Modernist art belongs to the same specific cultural tendency as modern science, and this is of the highest significance as a historical fact.” demonstra a insistência de Greenberg em acorar a sua teoria histórica do Modernismo (esta “puramente interna”, aqui como noutros ensaios) a um quadro histórico específico.

O único aspecto de uma incursão na esfera social que retira deste ensaio e que apresentara em “Avant-Garde and Kitsch” e em “Towards a Newer Laocoon” é a referência ao momento de despolitização da vanguarda (aspecto sublinhado por Krauss), mas também esta referência nunca teve grandes consequências para a sua metodologia. Ou melhor, teve, mas no sentido oposto a que se refere Krauss: a despolitização da vanguarda é, para Greenberg, o momento fundacional do Modernismo, a partir do qual a sua lógica evolutiva se começa a desenrolar. Desse modo, a consequência metodológica da (suposta) despolitização da vanguarda mimetiza esse acto de retirada política e social da produção artística: se o acto que constitui a vanguarda é a despolitização da prática artística, “a retirada da confusão

---

<sup>252</sup> “In “Modernist Painting” this history is purely internal, each art striving to achieve its own “purity”. The only (veiled) reference to anything outside the aesthetic domain is a sentence acknowledging that it seemed as if the arts were to be assimilated to entertainment, and as an escape from this they set themselves to “demonstrating that the experience they provided was valuable in its own right.”” Rosalind Krauss, “1960b”, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. (ed. by Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh), pp. 440-441

ideológica” (e consequente exploração das potencialidades formais de cada meio artístico), a única crítica e História da Arte que se lhe adequa será, também ela, despolitizada, atendo-se exclusivamente a uma análise formal das obras e relegando para um plano de irrelevância todas as possíveis conotações “literárias” ou temáticas, como repetidas vezes insiste Greenberg.<sup>253</sup>

Deste modo, embora seja inegável que Greenberg por vezes estabelece ligações entre o domínio artístico e o domínio social (recordemo-nos, por exemplo, do último ensaio analisado, “The Case for Abstract Art”, de 1959, onde sustenta que a experiência estética desinteressada requirida pelo Abstraccionismo se erige em oposição ao tipo de experiência eficiente e interessada que domina as sociedades capitalistas), estas nunca têm consequências relevantes para a sua teoria histórica do Modernismo nem para os seus critérios críticos — ou seja, nunca são transformadas em conceitos operatórios de análise da produção artística (os quais, no final, são inevitável e estritamente formais), nem influenciam a articulação da teoria histórica do Modernismo, já que esta se radica na reivindicação da autonomia da arte (a qual prescinde de factores exteriores ao domínio artístico).

Não obstante, a retirada da referência ao momento de despolitização da vanguarda em “Modernist Painting” poderá relacionar-se com o meio institucional a que se destinava o ensaio e com a data da sua apresentação: sendo o ensaio originalmente emitido pela *Voice of America* — órgão nesta data subordinado à USIA e com objectivos propagandísticos declarados de difusão da imagem oficial dos E.U.A. — e em 1960 — data em que já longe ia atmosfera intelectual politizada da década de 1930 onde Greenberg fizera a sua estreia e no rescaldo do macartismo —, “Modernist Painting” pode revelar uma cautela política e, simultaneamente, o apuramento de um paradigma historiográfico, no qual as considerações político-sociais eram progressivamente extirpadas ou tornadas menos relevantes.

---

<sup>253</sup> Este encadeamento foi de resto claramente reconhecido pelo próprio Greenberg no famoso parêntesis que acrescenta à edição de 1961 de “New York Painting Only Yesterday” (onde surge com o título “The Late Thirties in New York”): “Though that is not all, by far, that there was to politics in art in those years; some day it will have to be told how “anti-Stalinism”, which started more or less as “Trotskyism”, turned into art for art’s sake, and thereby cleared the way, heroically, for what was to come.” Clement Greenberg, “The Late Thirties in New York”, *Art and Culture*. Boston: Beacon Press, 1961, p. 230

Em segundo lugar, Rosalind Krauss refere que, em “Modernist Painting”, Greenberg não só abandona a dimensão social, como perspectiva agora a vanguarda como “inimiga da arte”:

(...) “*Modernist Painting*” not only drops the social dimension of the account but now sees the avant-garde (along with the positivist science it avowed) as the enemy of art. Turning on science by saying that its “kind of consistency promises nothing in the way of aesthetic quality,” Greenberg now qualifies the materialist physical implications of pictorial flatness in a way that will have great resonance for the critical debates of the sixties, as it both reorients his own writing and spawns that of a younger generation.<sup>254</sup>

Comecemos pela afirmação de que Greenberg, em “Modernist Painting”, perspectiva a vanguarda como “inimiga da arte”. Se Krauss, como parece, deduz esta interpretação da frase “Turning on science by saying that its ‘kind of consistency promises nothing in the way of aesthetic quality,’” , será conveniente relê-la no seu contexto. Regressemos pois ao texto de Greenberg:

*That visual art should confine itself exclusively to what is given in visual experience, and make no reference to anything given in any other order of experience, is a notion whose only justification lies in scientific consistency.*

*Scientific method alone asks, or might ask, that a situation be resolved in exactly the same terms as that in which it is presented. **But this kind of consistency promises nothing in the way of aesthetic quality, and the fact that the best art of the last seventy or eighty years approaches closer and closer to such consistency does not show the contrary.** From the point of view of art in itself, its convergence with science happens to be a mere accident, and neither art nor science really gives or assures the other of anything more than it ever did. What their convergence does show, however, is the profound degree to which Modernist art belongs to the same specific cultural tendency as modern science, and this is of the highest significance as a historical fact.*<sup>255</sup>

Nada neste trecho (ou no resto do ensaio) nos indica que Greenberg perspectiva a vanguarda como “inimiga da arte”. O que inequivocamente afirma é que a tendência de auto-criticismo que a arte modernista partilha com a ciência não lhe garante, por si só, qualidade estética, e que o facto da melhor arte moderna parecer seguir esta “consistência científica” não é prova do contrário. O que nos parece que Greenberg pretende finalmente ressaltar é o facto desta convergência metodológica entre a arte e a ciência ser “da maior relevância como facto histórico”, na medida em que atesta que a

---

<sup>254</sup> Rosalind Krauss, “1960b”, pp. 441-442

<sup>255</sup> Clement Greenberg, “Modernist Painting”, p. 91



lógica de desenvolvimento de ambas deriva do auto-criticismo kantiano ou, a um nível mais amplo, da mundividência iluminista — ou seja, que ambas têm as suas raízes nos alvares do projecto da Modernidade.

Um terceiro aspecto digno de nota no texto de Krauss relaciona-se com a segunda ideia do último trecho transcrito. Prossegue a autora que Greenberg, ao ancorar a ideia do meio da pintura não nas qualidades físicas do suporte, mas na experiência perceptiva que este proporciona, muda os seus critérios de um âmbito físico (formalista, digamos) para um âmbito fenomenológico, alteração teórica que terá a maior relevância nos debates do anos 60. Nas palavras de Krauss,

*Turning on science by saying that its “kind of consistency promises nothing in the way of aesthetic quality,” Greenberg now qualifies the materialist physical implications of pictorial flatness in a way that will have great ressonance for the critical debates of the sixties, as it both reorients his own writing and spawns that of a younger generation.*

*For here, suddenly lodging his idea of the medium of painting not on the physical properties of its support but on the specific nature of its perceptual experience as it is encountered by a viewer, Greenberg exchanges the physical for the phenomenological. Eyesight itself, he reasons, is projective. Thus “the first mark made on a canvas destroys its literal and utter flatness”, meaning that absolute flatness is never possible for a field that opens itself to vision. What is possible, Greenberg maintains, is a special kind of spatiality which, like flatness, denies the viewer imagined physical entry, as though he or she were able to walk through the depicted space. What it substitutes for this is a sense of space that is unique to visibility — what Greenberg calls a specifically “optical illusion” — something that “can be traveled through, literally or figuratively, only with the eye.”<sup>256</sup>*

Efectivamente, Greenberg prepara alterações neste seu ensaio que lhe permitem flexibilizar o paradigma historiográfico modernista de modo a este poder abarcar a produção artística mais recente — como refere Krauss, no mesmo ano de 1960, Greenberg escreve também um ensaio sobre Morris Louis e Kenneth Noland, alvos primordiais desta flexibilização. Devemos, contudo, notar que a noção de “opticalidade” já surgira anteriormente. Como sublinha Benjamin Buchloh, a primeira vez que Greenberg emprega o conceito de “opticalidade” é num ensaio intitulado “The New Sculpture”, na sua versão revista de 1958.<sup>257</sup> Em “Modernist Painting”, expande

---

<sup>256</sup> Rosalind Krauss, “1960b”, pp. 441-443

<sup>257</sup> Clement Greenberg, “The New Sculpture” (Revised version), *Art and Culture*. Boston: Beacon Press, 1961, pp. 139-145. A primeira versão do ensaio data de 1948. Referindo-se à escultura, e não à pintura, Buchloh sustenta que esta versão revista de “The New Sculpture” de 1958 representa um “volte de face conceptual” na forma de abordar a escultura, com o qual Greenberg inicia a “construção da estética neo-modernista”: “What had once been tactile and contingent had become “optical”; what had

essa noção ao âmbito da pintura: referindo-se à “última pintura abstracta” (tendo certamente em mente Louis e Noland), concede que a bidimensionalidade intrínseca da pintura poderá permitir uma “ilusão óptica” na percepção da espacialidade pictórica, ainda que esta apenas possa ser percorrida com o olhar. Preparado fica assim o caminho para a glorificação de uma nova geração de pintores abstractos norte-americanos, cuja produção denominará de “post-painterly abstraction”.

Compreende-se, porém, que após tanto tempo decorrido desde a emergência do Expressionismo Abstracto (movimento já perfeitamente institucionalizado, como vimos), Greenberg reflectisse sobre que direcção dar ao paradigma modernista na contemporaneidade. Também Greenberg devia estar consciente de que a rigidez da sua teoria, se por um lado lhe conferia solidez e coerência, também a aportava a um beco sem saída, para o qualurgia indicar o futuro do seu desenvolvimento.

Por outro lado, podemos extrapolar que o *leitmotif* que identificava para a evolução do Modernismo (auto-criticismo kantiano) o aplicou também ao paradigma historiográfico que para ele construiu, o qual, com o passar do tempo se começou a revelar demasiado estreito. Em “Modernist Painting” afirma (referindo-se, no contexto em questão, à pintura):

*(...) the more closely the norms of a discipline become defined, the less freedom they are apt to permit in many directions.*<sup>258</sup>

Se Greenberg pretendeu dotar a História da Arte modernista de uma teoria e de critérios com pretensões de cientificidade — uma teoria (científica) do auto-criticismo disciplinar e critérios formais de análise das obras (científicos na medida em que eram os únicos verificáveis) —, deve-se ter apercebido que tal estrutura e seus elementos constitutivos se revelavam demasiado rígidos e, conseqüentemente, corriam o risco de ficar obsoletos. Não admira assim que lhes tenha querido imprimir alguma elasticidade, de modo a conseguir prolongar a sua longevidade. Neste sentido, a noção

---

been rigorously anti-illusionistic in emphasizing weight, physical mass, and process, in foregrounding surface and texture, and in “baring the structural device” had turned into an “illusion of modalities.” (...) Here we witness *in situ nascendi* the construction of the neo-modernist aesthetic, with its requirement and its amazing conceptual and terminological *volte face*. This text seems to have been the first instance in which Greenberg used the concept of “opticality”, a term that circulated for at least the next twenty years as a key term in the neo-modernist aesthetic, particularly in the criticism of Michael Fried.” Benjamin H. D. Buchloh, “Cold War Constructivism”, *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964* (ed. Serge Guilbaut), p. 104

<sup>258</sup> Clement Greenberg, “Modernist Painting”, p. 89

de “ilusão óptica”, com a qual se permite “penetrar” e desenvolver a noção de bidimensionalidade, proporciona-lhe uma flexibilização e aponta um rumo para o futuro da pintura modernista.

O tempo extra que conseguiu conquistar não seria, contudo, muito longo. Por um lado, como refere Krauss, o seu paradigma historiográfico revelar-se-ia incapaz de abarcar fenómenos artísticos como o Minimalismo ou como a Arte Conceptual; por outro lado, ao alicerçar a lógica da sua teoria do Modernismo apenas nalgumas manifestações deste — como o Impressionismo, o Fauvismo, o Cubismo e o Abstraccionismo (por serem aquelas que sustentavam a sua teoria sobre a autonomia artística e auto-criticismo disciplinar) —, mas descurando outras — como o Dadaísmo (e a sua corrosão da própria lógica do Modernismo, através da crítica à aura da obra de arte e ao estatuto de autor), o Surrealismo (com a sua recusa da “pureza” do meio) ou o Construtivismo (com uma forte dimensão política e de ligação da arte com a produção industrial) —, o seu modelo acabaria por ser atingido por um golpe de *boomerang* quando as estratégias de vanguarda negligenciadas regressarem pela mão de neo-vanguardas, como a Pop Art ou como os Nouveaux Réalistes. Que Greenberg se recuse então a conceder-lhes o estatuto de arte, não impedirá que o curso da produção artística continue a escapar ao seu espartilho teórico, explicitando a sua cada vez maior desadequação enquanto proposta de entendimento da História da Arte.

Com efeito, no mesmo ano de 1960 em que o paradigma historiográfico modernista alcança a sua plena sistematização e consagração com a publicação de “Modernist Painting”, eclodem movimentos artísticos, como a Pop Art norte-americana e o Nouveaux Réalisme francês, cujas premissas desafiarão completamente os seus pressupostos.

Nos Estados Unidos, artistas como Roy Lichtenstein, Andy Warhol, James Rosenquist e Ed Ruscha começam a realizar pinturas que, invocando o imaginário da cultura de massas e de consumo, subvertem completamente a hierarquia greenberguiana entre alta cultura e *kitsch*, problematizando a exaltada autonomia da arte. Como sustenta Hal Foster, as temáticas banais trazidas por estes artistas para o domínio artístico ofendiam compreensivelmente o gosto estético sintonizado com o Expressionismo Abstracto, mas o incómodo causado ao paradigma historiográfico dominante radicava sobretudo no desafio que a Pop lançava às oposições sobre as quais se fundava a pintura modernista do século XX: alta cultura versus baixa cultura,

Belas-Artes versus arte comercial, ou até mesmo abstracto versus representacional.<sup>259</sup> Esse desafio não consistia tanto no abandono dos valores pictóricos modernistas (como a bidimensionalidade), mas antes na realização da “convergência histórica destes antigos binómios”.<sup>260</sup> Lichtenstein, por exemplo, demonstrava que certa publicidade ou *comics* “podiam servir os mesmos objectivos estabelecidos não só para a arte tradicional (como a unidade pictórica e o foco dramático) como também para a arte modernista (como a “forma significativa” exaltada por Roger Fry e Clive Bell e a alardeada “bidimensionalidade” exigida por Clement Greenberg)”, mas invocando temáticas absolutamente vulgares (e já não a “liberdade”, “individualidade” ou “espiritualidade” do Expressionismo Abstracto).<sup>261</sup> O que deste modo ficava exposto, sustenta Foster, era “o quanto os códigos da publicidade e dos *comics* têm em comum com os dispositivos das vanguardas”, pois não obstante a insistência historiográfica na sua separação, as esferas da alta e da baixa cultura sempre se influenciaram mutuamente. Deste modo, prossegue Foster, o que a Pop como um todo evidencia era que “em inícios dos anos sessenta a maioria dos dispositivos da vanguarda se tinha tornado pouco mais do que *gadgets* de design comercial. E este é certamente um dilema da neo-vanguarda (ou vanguarda do pós-guerra): que algumas das medidas anti-arte da vanguarda “histórica” ou do pré-guerra se tenham tornado matéria não só de museus de arte como de indústrias do espectáculo.”<sup>262</sup>

A Pop Art, porém, não se dirigia apenas às assumpções teóricas do Modernismo. Ela reflectia também sobre a sociedade de consumo, já plenamente instalada neste início da década de 60, e sobre a inerente proliferação de um imagética publicitária potenciada pela expansão dos meios de comunicação. Neste sentido, o

---

<sup>259</sup> “In various ways, then, Lichtenstein, Rosenquist, Ruscha, and others seemed to challenge the oppositions on which pure painting of the twentieth century was founded: high versus low, fine versus commercial, even abstract versus representational. In *Golf Ball* Lichtenstein presents an iconic representation of a dimpled sphere in black and white on a light gray ground. It is as banal as possible, but it is also not too distant from the pure plus-and-minus abstractions of Mondrian also painted in black and white. On the one hand, the near abstraction of *Golf Ball* tests our sense of realism, which here as elsewhere Lichtenstein shows to be a conventional code, a matter of signs that do not always resemble things in the world (around this time he read *Art and Illusion* [1960] by Ernst Gombrich, who defined realism in this “conventionalist” manner): On the other hand, when a Mondrian begins to look like a golf ball, then the category of abstraction is in trouble too.” Hal Foster, “1960c”, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. (ed. by Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh), pp. 447-448

<sup>260</sup> Hal Foster, “1960c”, p. 448

<sup>261</sup> Hal Foster, “1960c”, p. 447

<sup>262</sup> Hal Foster, “1960c”, p. 449

facto da realidade ter passado a ser mediada através de imagens — sejam estas as imagens de um bem de consumo ou de um líder político — merecerá comentário por parte de alguns artistas Pop. Tal é o caso, por exemplo, dos painéis de James Rosenquist que, manipulando imagens de revistas (de bens de consumo, ícones políticos, imagens de explosões atómicas, etc.), numa composição que subverte a sintaxe original das mesmas, lhes acrescenta comentários sociais e políticos que estão nos antípodas dos seus significados originais (veja-se por exemplo *President Elect*, de 1960-1/4, ou *F-111*, de 1965). Tal é também o caso, em sentido diverso, das imagens de Lichtenstein compostas por pontos, representando a pintura como uma imagem de ecrã, enfatizando assim a crescente mediatização da realidade numa sociedade cada vez mais dominada por meios de comunicação como a televisão, a rádio e a imprensa impressa (e em breve pelo computador), onde “tudo parece sujeito a um processamento através da reprodução mecânica e da simulação electrónica”.<sup>263</sup>

Dando-nos conta da implantação da sociedade de consumo na Europa, está a emergência de um movimento artístico como o Nouveau Réalisme, cuja data de eclosão pode ser certamente assinalada em 1960 devido à publicação do seu primeiro manifesto, da autoria do crítico Pierre Restany. Exportada com o Plano Marsall — cujos objectivos de conquista político-ideológica da Europa face à influência soviética se aliavam com objectivos económicos de expansão de mercados para colocação de produtos da indústria norte-americana —, a sociedade de consumo e do espectáculo na Europa, depois da crítica dos Situacionistas, começa também a merecer reflexão por parte de um grupo de artistas como Yves Klein, Arman, Jean Tinguely, César, Daniel Spoerri, a dupla Christo e Jeanne-Claude, Raymond Hains, Jacques de la Villeglé, François Dufrêne, Mimmo Rotella, Niki de Saint Phale, Gérard Deschamps e Martial Raysse.

O primeiro manifesto do grupo — que acompanha a sua primeira exposição na Galeria Appolinaire em Milão — declara que a situação actual da arte está esclerosada nos seus vocabulários, linguagens e estilos, e que os meios tradicionais — como a pintura de cavalete ou a escultura tradicional — demonstram sinais de exaustão devido a um esgotamento semântico, incapaz de continuar a acompanhar a realidade. Em resposta a este esgotamento, declara, surgem pesquisas novas na Europa e nos E.U.A.

---

<sup>263</sup> Hal Foster, “1960c”, p. 449

que tendem a definir as bases normativas de uma sensibilidade nova. A proposta dos Nouveaux Realistes é assim a “apaixonante aventura do real percebido em si e não através da transcrição conceptual ou imaginativa”, pelo que é “toda a realidade sociológica, o bem comum da actividade dos homens, a grande república das nossas mudanças sociais, do nosso comércio em sociedade, que é convocado a comparecer.”<sup>264</sup>

Assim, a proposta dos Nouveaux Realistes atenta radicalmente contra determinados pressupostos modernistas: declarando a exaustão semântica dos tradicionais meios artísticos, propõe o abandono da representação de realidades (abstractas ou figurativas) e a sua substituição pela apresentação (manipulada) da realidade sociológica em si mesma, atingindo assim, de um só golpe, a autonomia da arte (voltando a ligar arte e sociedade, ou arte e realidade), como também a noção de auto-criticismo disciplinar e de pureza do meio.

Com efeito, ao trazer para o domínio artístico não as imagens da sociedade actual (como as imagens publicitárias ou de banda desenhada da Pop norte-americana), mas os próprios objectos e materiais que uma sociedade de consumo acumula, o Nouveau Réalisme elabora uma reflexão que se dirige, simultaneamente, ao seu

---

<sup>264</sup> Pierre Restany, *Le Nouveau Réalisme*. Paris: Union Général de'Éditions, 1978, pp. 282-283. No segundo manifesto, intitulado *A quarente degrés au-dessus de dada* (Paris, 1961), a definição do Nouveau Réalisme em relação ao Dadaísmo é desenvolvida. Em primeiro lugar considera-se o Dadaísmo como um contributo artístico por assimilar (uma farsa, um mito, uma lenda, um estado de espírito que continua a incomodar). Deste contributo, dois aspectos essenciais marcam o futuro: o “não” dada – já que a negatividade estética absoluta se torna a dúvida metódica graças à qual se podem criar novos signos – e o “zero” dada – tábua rasa simultaneamente necessária e suficiente, constituinte da “referência fenomenológica” que opera um corte com a tradição e abre as possibilidades de novas pesquisas. Neste contexto, o Nouveau Réalisme concede uma importância central ao *ready-made*: o baptismo artístico de um objecto usual é considerado o “feito dada” por excelência. É esta a herança que o grupo se propõe trabalhar: considerando “o mundo como um grande quadro, a grande obra fundamental de onde se apropriam de fragmentos dotados de significância universal”, o *ready-made* será encarado como o dispositivo indicado para o fazer, uma vez que traduz “o direito à expressão directa de todo um sector orgânico da actividade moderna” (“a cidade, a rua, a fábrica, a produção em série”). Contudo, o *ready-made* é dotado de um sentido novo na proposta dos *Nouveaux Réalistes*: ele é dotado de positividade, já que de um marco histórico onde significava sobretudo negatividade e polémica ele se torna agora o elemento de base de um novo repertório expressivo. Deste modo se justifica o título desde segundo manifesto: o Nouveau Réalisme é “uma maneira mais directa de recolocar os pés sobre a terra, mas quarenta graus sobre o zero dada, nesse nível preciso onde o homem se pode reintegrar no real”.

O terceiro manifesto (Munique, 1963) reafirma, no essencial, os anteriores, ainda que explicita algumas ideias. Uma delas é a da “natureza do século XX”: a proposta do Nouveau Réalisme emerge como necessária porque, ao descobrirem a verdadeira natureza moderna – tecnológica, industrial, publicitária, urbana –, os membros do grupo perceberam a “brecha do conformismo abstracto”, ou seja, a crise semântica das linguagens anteriores, nomeadamente do Abstraccionismo. Assim, os Nouveaux Réalistes simbolizam uma alteração radical da orientação do pensamento criativo ao nível da segunda geração do pós-guerra, a qual se consubstancia em “novas aproximações perceptivas do real”.

momento histórico específico e às pretensões modernistas que deixa para trás. Como afirma Benjamin Buchloh, os Nouveaux Réalistes revisitaram procedimentos das vanguardas históricas — como o “readymade” (com Arman), o monocroma (com Klein), a escultura cinética construída (com Tinguely) ou a colagem (com Dufrêne, Hains, Rotella e Villeglé) —, articulando-os com uma contemporaneidade estruturada em torno da “sociedade do espetáculo, do controlo e do consumo”. As suas obras não se constituíam nem como pura crítica à dita sociedade, nem como afirmação laudatória da mesma (duplicando-a), mas antes “habitavam as contradições” da produção cultural nessa sociedade, tornando explícito o seu carácter e demonstrando que a orgulhosamente proclamada autonomia artística modernista não podia escapar incólume a esta nova realidade social.<sup>265</sup>

Retirando as manifestações artísticas da sua moldura convencional e trazendo-as do seu tradicional espaço íntimo de fruição para contextos institucionais, comerciais ou para o espaço público (pense-se, por exemplo, no ritual que assinalou oficialmente o fim do grupo, em 1970, com um banquete e com a escultura gigante de Tinguely, *La Vittoria*, lançando fogo de artifício em frente à Catedral de Milão), enfatizavam os mecanismos da sociedade do espetáculo que estruturavam a produção cultural, atacando em simultâneo o carácter elitista inerente à arte modernista e recuperando uma dimensão lúdica e festiva de vanguardas históricas (como o Dadaísmo e o Surrealismo), a qual havia sido completamente desprezada pela primeira geração do Modernismo do pós-guerra. Por outro lado, ao insistirem no princípio da colaboração entre artistas (Villeglé e Hains, Klein e Tinguely, Tinguely e Niki de Saint Phalle, Christo e Jeanne-Claude), lançavam uma crítica à noção de autoria modernista (e inerente mitificação do artista em luta com a sua capacidade expressiva), bem como à aura de obra de arte.<sup>266</sup>

Obras tão díspares como *Le Plein* de Arman (obra de 1960, na qual o autor, em resposta a *Le Vide* de Yves Klein, enche completamente de lixo a janela da Galeria Iris

---

<sup>265</sup> “However, articulating the profound ambiguities of cultural production by inhabiting its contradictions is different from mere complicitous affirmation. What made their practices the most authentic articulation of postwar visual production in France is first of all the fact that these artists made clear the inescapable way that all of postwar culture was caught up in a dialectic of historical repression and memory on one hand, and an aggressive mode of enforced consumption and submission to the conditions of spectacle, on the other.” Benjamin H. D. Buchloh, “1960 a”, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. (ed. by Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh), p. 434

<sup>266</sup> Benjamin H. D. Buchloh, “1960 a”, pp. 435-436

Clert em Paris), ou *Homage to New York* de Tinguely (escultura cinética criada em 1960, que se auto-destruía e à qual o seu autor chamou um “simulacro de catástrofe”), ou as compressões de César, ou as *décollages* de Hains, Villeglé, Dufrêne e Rotella (feitas da laceração de cartazes colocados em camadas sobrepostas), ou os retratos-robot de Arman (como o *Premier Portrait-robot d’Yves Klein*, datado de 1960 e consistindo numa acumulação de objectos pessoais de Klein), ou a *Wall of Barrels*, *Iron Curtain* de Christo e Jeanne-Claude (instalação de 1961-2, consistindo na construção de uma barricada de rua com baris metálicos, numa sugestiva alusão ao muro de Berlim que se edificara na noite de 12 para 13 de Agosto de 1961), demonstram a diversidade de estratégias dos membros do grupo, ainda que, no conjunto, sublinhem uma viragem nos procedimentos artísticos que se revelava impossível de abarcar entre os limites do paradigma historiográfico modernista.

1960 fica ainda marcado por relevantes exposições, todas elas indicadoras de um abandono da estética modernista. Em Nova Iorque realiza-se, na Martha Jackson Gallery, a exposição *New Forms — New Media*, a qual, reunindo artistas como Hans Arp, Alberto Burri, Alexander Calder, John Chamberlain, Bruce Conner, Joseph Cornell, Jim Dine, Jean Dubuffet, Claire Falkenstein, Dan Flavin, Mathias Goeritz, Robert Indiana, Jasper Johns, Allan Kaprow, Yves Klein, John Latham, Louise Nevelson, Claes Oldenburg, Alfonso Ossorio, Robert Rauschenberg, Salvatore Scarpitta, Kurt Schwitters, Richard Stankiewicz, Takis, Antoni Tàpies, entre muitos outros, apostava na afirmação do então rapidamente denominado “Neo-Dada”. Estruturada em duas partes — uma que decorreu entre 6 e 24 de Junho e outra entre 28 de Setembro e 22 de Outubro —, a exposição excluía “pintura sobre tela” e “colagens bidimensionais”, sendo eminentemente composta por instalações e *assemblages* (conceito que receberá um contributo fundamental com a exposição *The Art of Assemblage* que o MoMA realiza no ano seguinte). Mais uma vez, os materiais do quotidiano desafiavam o espaço imaculado da “pureza” modernista, produzindo “novas formas” em “novos meios”, os quais rompiam o espartilho greenberguiano da auto-delimitação do meio às suas características específicas.

Podemos assim concluir que 1960 é um marco crucial para dois tipos de fenómenos distintos e paradoxais: por um lado, assinala a maturidade plena e a institucionalização do paradigma historiográfico modernista através do ensaio “Modernist Painting”; por outro lado, é a data em que a oposição ao mesmo



protagonizada pelos desafios dispersos que a produção artística lhe vinha lançando ao longo da década de 1950 se consubstancia em dois movimentos artísticos — a Pop Art norte-americana e o Nouveau Réalisme —, cuja produção artística o paradigma modernista será incapaz de incorporar dentro dos rígidos limites do seu esquema conceptual.

Assim, embora o paradigma historiográfico modernista continue a receber contributos teóricos importantes em anos posteriores (como atempadamente veremos no quinto capítulo), estes pertencerão já ao período do seu questionamento e revisionismo — a princípio sobretudo através da produção artística e, à medida que a década de 1960 caminha para o seu fim, através da própria produção teórica da História da Arte —, e não já ao período da sua ascensão e afirmação, do qual nos ocupámos neste capítulo.

Assumida esta periodização, impõe-se portanto uma sistematização dos pontos principais que temos vindo a demonstrar e defender no decurso deste terceiro capítulo. Ao longo das duas décadas por ele abarcadas, acompanhámos o desenvolvimento e apuramento do paradigma historiográfico modernista, rastreámos os valores político-ideológicos que foram sendo progressivamente acrescentados à arte moderna norte-americana a partir do início da Guerra Fria, e tentámos compreender a forma como o paradigma historiográfico modernista se articulou com esses valores na construção de um emblema identitário nacional destinado a representar os E.U.A. perante dois tipos de audiências distintas: a Rússia soviética, que temos vindo a sustentar funcionar como o seu “outro” nesta construção cultural identitária, e a Europa, centro da arte moderna até à emergência dos E.U.A. como potência mundial, perante a qual a historiografia norte-americana pretendeu, primeiro, conquistar uma “posição de igualdade” cultural e, depois, uma de supremacia e liderança.

Ao nível dos desenvolvimentos teóricos que o paradigma historiográfico modernista recebe neste período e que contribuem para o seu apuramento, vimos como Clement Greenberg elabora uma teoria histórica do Modernismo que se desenvolve num progressivo afunilamento até apenas abarcar o Abstraccionismo, e, sobretudo, a variante específica do Expressionismo Abstracto norte-americano. Com efeito, as categorias que Greenberg acrescenta ao seu modelo historiográfico durante este

período constituem, no seu conjunto, uma teleologia da pintura modernista, legitimando a reivindicação final do Expressionismo Abstracto se apresentar como a vanguarda da arte moderna. Tal é o caso da noção de “pureza” das artes que aprofunda em “Towards a Newer Laocoon” (1940), por contraponto à noção de “confusão das artes”, e da apresentação, no mesmo ensaio, da lógica de evolução da arte moderna como “uma progressiva rendição à resistência do seu meio”, o que na pintura se concretizaria na assumpção e exploração da “bidimensionalidade” do seu suporte, noção que, embora já tivesse surgido em “Avant-Garde and Kitsch” (1939), se afirma então como central na sua teoria histórica e nos seus critérios de avaliação crítica. Vimos também como esta noção de “pureza” se apresenta, simultaneamente, como um *leitmotif* da evolução da pintura e como um critério crítico, já que Greenberg passará então a valorizar apenas a pintura que se atenha exclusivamente a uma exploração das suas características plásticas ou formais, abstendo-se de veicular qualquer ideia ou temática (interpretada como uma “confusão” com a literatura). Deste modo, Greenberg desloca a ênfase da expressão de ideias na pintura para a expressão de sensações, o que lhe permite forjar a noção de “experiência visual” (ou sensação plástica), a qual consistiria no efeito que as artes plásticas produzem no espectador quando isoladas no seu meio. Greenberg constrói assim uma metodologia historiográfica e crítica que mimetiza a reivindicação da autonomia da arte: se a pesquisa artística se apresenta como auto-suficiente em relação ao seu contexto, a única História da Arte e crítica que se lhe adequa será, também ela, autónoma, cingindo-se unicamente a uma análise dos aspectos formais das obras.

Por outro lado, acompanhámos também a progressiva reivindicação crítica de Greenberg relativamente à deslocação da vanguarda da arte moderna de Paris para Nova Iorque. Considerando o Cubismo como a última vanguarda verdadeiramente revolucionária, a constituição de uma nova vanguarda dependeria, para o crítico, da formulação de uma linguagem plástica que superasse a sua herança. Avaliando a arte moderna parisiense como “derivativa” da linguagem cubista, Greenberg sustenta que é o Expressionismo Abstracto que dá esse passo decisivo, pois, uma vez assimilada a tradição da arte moderna (afirmação com a qual insere a arte moderna norte-americana no cânone do Modernismo internacional), consegue no seu entender adicionar-lhe influências (como Klee, Miró e Matisse) que ajudarão à formulação de um tipo de pintura inteiramente original, tecida do rigor cubista com a expressividade e

emotividade de outros mestres. Na reivindicação da supremacia da arte moderna norte-americana sobre a sua equivalente europeia, a escala do Expressionismo Abstracto desempenhará um papel importante: justificando a necessidade de expansão da superfície da tela como uma compensação pela perda da tridimensionalidade, Greenberg sustenta que os pintores americanos se aventuraram em algo tão sem precedentes como a criação de um género entre a pintura de cavalete e o mural (“The Situation at the Moment”, 1948).

A noção de vanguarda está inextricavelmente ligada com a concepção temporal modernista de desenvolvimento da arte moderna, a qual pudemos avaliar em textos como “Review of an Exhibition of School of Paris Painters” (1946) ou “The Decline of Cubism” (1948), de Greenberg, nos “Diagrama Torpedo da Coleção Permanente Ideal, 1933-1941” (1941), de Alfred Barr, ou até no ensaio de Meyer Schapiro “The Younger American Painters of Today” (1956). Nestes textos, essa concepção temporal surge representada como um progresso contínuo, onde não são permitidos retrocessos ou repetições (Barr, Greenberg), propulsionado por uma “inovação perpétua” onde a vanguarda “mostra o caminho a seguir” (Schapiro), vencendo a resistência de um presente em relação ao qual se apresenta como futuro (Barr), e cujo destino, para Greenberg, seria uma contínua superação da auto-referencialidade do meio com que opera.

Observámos também como em diversos textos de Greenberg — como “Towards a Newer Laocoon” (1940), “L’Art américain au XXème siècle” (1946), “Review of an Exhibition of School of Paris Painters” (1946), “The Decline of Cubism” (1948), “Review of *The Social History of Art* by Arnold Hauser” (1951) ou “The Case for Abstract Art” (1959) — surgem mediações entre a esfera artística e o contexto histórico. Contudo, interpretámos essas incursões numa abordagem social da arte como pouco relevantes para a sua metodologia historiográfica e crítica, já que a reivindicação da autonomia da arte, que constituía para o autor o acto fundador do Modernismo, legitimava (e implicava) uma História da Arte também ela autónoma.

Paralelamente, vimos também como surgiram alternativas historiográficas ao modelo proposto por Greenberg. Se Harold Rosenberg interpretava o Expressionismo Abstracto como uma “declaração existencial” através do acto performativo de pintar, assumindo-o assim como uma pintura da gestualidade (ou da acção) à qual o estético se subordinava — o que implicaria critérios de análise baseados no movimento, e não

na forma —, Schapiro enfatizava a relação da forma com o movimento, com a textura e com os jogos de sobreposição de camadas que o Expressionismo Abstracto ia laboriosamente estabelecendo, apontando a “perseguição de um absoluto” como o móbil espiritual destes pintores (“The Younger American Painters of Today”, 1956), aspecto tornado manifesto na “escala cada vez maior das suas obras”. Acompanhando a produção ensaística de Schapiro, sublinhámos o regresso claro a uma abordagem social da arte no ensaio de 1957 “The Liberating Quality of the Avant-garde”, no qual o Expressionismo Abstracto surge perspectivado como uma reacção crítica ao tecnologismo e automatismo dominantes nas sociedades industrializadas do capitalismo tardio. Esta interpretação, como também sustentámos, produziu ecos no ensaio “The Case for Abstract Art”, escrito por Greenberg dois anos depois, no qual, porém, o crítico pretendia sobretudo enfatizar a experiência estética desinteressada requerida pelo Abstraccionismo e a apontava como uma “pedagogia do olhar” essencial à interpretação de toda a História da Arte, relegando, uma vez mais, para um plano de irrelevância qualquer reflexão sobre as ideias ou temáticas veiculadas pelas obras.

Por fim, vimos como no ensaio de sistematização “Modernist Painting” (1960), Greenberg reforça a sua teoria do Modernismo recorrendo à sua historização no conceito de “auto-criticismo kantiano”, o qual é apresentado como o marco instaurador do Modernismo e como o motor histórico da teleologia das artes construída pelo crítico. Numa exposição argumentativa que segue um “esquema de boneca russa”, no qual Greenberg progride da explanação dos aspectos mais gerais e abrangentes para os mais pequenos e particulares, o autor apresenta a unicidade da experiência estética desinteressada como legitimadora da autonomia da arte; sustenta de seguida que, após a reivindicação fundamental da autonomia da arte, se começa a observar a aplicação do auto-criticismo disciplinar em cada uma das artes, processo através do qual cada arte alcançaria a sua “pureza”; no campo particular da pintura, esse auto-criticismo aportaria na assumpção da bidimensionalidade, a qual implicaria, em primeiro lugar, a destruição da tridimensionalidade e, em segundo lugar, a destruição da referencialidade; adverte, contudo, que a bidimensionalidade não exclui por completo a “ilusão óptica”, mas antes torna o “óptico” a única evocação possível quando se observa pintura.

Estes foram assim os desenvolvimentos teóricos que o paradigma historiográfico modernista conheceu ao longo das décadas de 1940 e 1950. Contudo, outra linha de investigação que perseguimos ao longo deste capítulo foi a de fazer o levantamento dos valores político-ideológicos que foram sendo progressivamente acrescentados à arte moderna a partir do início da Guerra Fria, bem como a forma como os mesmos se articularam com o paradigma historiográfico que então se tornava dominante. Para tal, investigámos a historiografia e a crítica artísticas, mas também os critérios que nortearam a política de exposições para o estrangeiro que a diplomacia cultural norte-americana concebeu e os debates internos em torno da arte moderna que a mesma despoletou.

Vimos então como a defesa da arte moderna nos E.U.A. teve de enfrentar três “frentes de combate” distintas, as quais determinaram a “configuração da identidade política” do Modernismo norte-americano: 1) em primeiro lugar, teve de enfrentar os detractores internos da arte moderna, que a acusavam de ser comunista, subversiva e não representativa dos valores nacionais; 2) em segundo lugar, travou uma disputa crítica com Paris, num primeiro momento para fazer aceitar a arte moderna norte-americana no cânone já consagrado do Modernismo europeu, e posteriormente, para a reclamar como a vanguarda do mesmo (adicionando assim a liderança cultural à liderança económica, política e militar); 3) e em terceiro lugar, esgrimiou-a contra o Realismo Socialista soviético (o seu “outro” essencial) na disputa pela supremacia cultural durante a Guerra Fria.

Assim, percebemos que desde a exposição *Advancing American Art* (1946), a arte moderna norte-americana começa a ser conotada com o individualismo, com a democracia e com a liberdade, pretendendo assim demonstrar à Rússia o contraste existente entre as suas culturas e sistemas políticos, e desfazer a ideia europeia de uns E.U.A. culturalmente bárbaros.

Na disputa crítica pela vanguarda com Paris, Greenberg começa também a adjectivar a vanguarda do Expressionismo Abstracto como possuidora de maior originalidade, honestidade e força do que a sua equivalente europeia (“Review of the Exhibition Painting in France, 1939-1946”, 1947), com maior vitalidade, mais fresca, mais aberta e mais espontânea (“Symposium: Is the French Avant-Garde Overrated?”, 1953). Tendo os E.U.A. ascendido ao estatuto de potência mundial e possuindo o “espírito da época mais avançado”, parece então inevitável ao crítico que assumam

também a liderança da cultura ocidental (“The Situation at the Moment”, 1948). De resto, contrariamente à Europa, as condições históricas permitem aos E.U.A. manter a crença no progresso essencial à ideia de vanguarda, pelo que resulta inevitável apresentarem-se como o (único) país capaz de desenvolver a última vanguarda da arte moderna, a qual o crítico reclama pela primeira vez sem ambiguidades em “The Decline of Cubism”, de 1948. Que a crítica europeia se recuse então a reconhecer a supremacia cultural americana, relaciona-se apenas com os seus sentimentos de humilhação face à dependência económica e militar relativamente aos E.U.A. (“The European View of American Art”, 1950).

Observámos também como o debate interno em torno da arte moderna foi prolífico da adição de valores políticos à arte moderna, na medida em que, obrigados a defender a arte moderna das acusações de comunismo e de subversão, os seus defensores se viram impelidos a enfatizar o seu contraste com a arte soviética, equacionando a arte moderna com os regimes democráticos e o realismo académico com os regimes totalitários. Justificada ficava, deste modo, a necessidade de eleger a arte moderna norte-americana na imagem cultural identitária destinada a ser apresentada no exterior. Nesta disputa, sublinhámos o contributo de textos como “Challenge and Promise: Modern Art and Modern Society” (1948), de René d’Harnoncourt, a carta conjunta que Alfred Barr, John Hay Whitney e Nelson Rockefeller endereçaram a Henry Luce (1949), a obra *The Politics of Freedom* de Arthur Schlesinger (1950), a declaração do Boston Institute of Contemporary Art, do Whitney e do MoMA intitulada “A Statement on Modern Art” (1950), o texto de Alfred Barr “Is Modern Art Communistic?” (1952), o comunicado de imprensa do presidente Eisenhower por ocasião do 25º aniversário do MoMA (1954), o texto de Alfred Barr para o catálogo da exposição *Modern Art in the United States* (1956), o ensaio de Meyer Schapiro “The Younger American Painters of Today”, ou ainda os objectivos que presidiram à selecção de pintura integrada na Exposição Americana realizada no Parque Sokolniki em Moscovo, em 1959. Através deles, a arte moderna é sucessivamente caracterizada como “uma exploração racionalista de todos os dogmas”, como um símbolo da liberdade e do individualismo essenciais nas democracias, como tradutora do espírito de tolerância, de inconformismo, internacionalismo e de gosto pelo novo característico das democracias (em contraponto com a intolerância, medo pelo novo e estranho na arte, insistência no conformismo, conservadorismo, gosto

oficial e chauvinismo característicos dos regimes totalitários e dos detractores internos do Modernismo), como sintomática de vitalidade, rebeldia, independência e espontaneidade, espelhando a complexidade e as ambiguidades das sociedades modernas, intrincada, cosmopolita e aberta ao outro (por oposição à destruição do individualismo perpetrada pelos totalitarismos, promotores da apatia e da obediência sem questionamento, temerários da independência e da espontaneidade, desconfiados da incompreensibilidade e receosos da abertura às influências exteriores), como expressão do humanismo (ainda que não se expresse de uma forma realista) e da possibilidade de criar com sinceridade e convicção, permitindo assim uma controvérsia saudável e o progresso na arte (por contraponto às tiranias, onde o controlo das artes destrói o génio criativo e detém o progresso artístico), possuidora de um “ânimo aventureiro”, de um “humor estimulante” e de uma “frescura”, de um “vigor” e de uma “inegável liberdade”.

Porém, apontámos igualmente para algumas narrativas ligeiramente dissonantes deste tom congratulatório e heroicizante do Modernismo. Tal é o caso do ensaio de Schapiro “The Liberating Quality of the Avant-Garde” (1957), no qual a autonomia da arte é interpretada como uma estratégia de preservação de valores como a liberdade, a sinceridade, a criatividade e o espírito crítico no cerco da sociedade tecnológica, automatizada e desumanizada do capitalismo tardio. Aqui, os valores exaltados na vanguarda artística não são a tradução imediata dos valores sociais predominantes, mas antes o seu oposto, um reduto de resistência. Em sentido diverso, observámos também como a proposta de sistematização historiográfica, influenciada pela filosofia existencialista, proposta pela exposição *New Images of Man* (1959) enfatizava a inquietude, a complexidade, a solidão, a ansiedade, a nova dignidade, o desespero e a unicidade existencial do homem na era pós-atômica, afastando-se assim das narrativas heróicas e optimistas do Modernismo, mas conseguindo deste modo abarcar um vasto sector da produção artística do período (ligada à figuração) excluído pelas mesmas. Compreende-se que estas leituras não fossem candidatas a serem recuperadas pelo discurso officioso norte-americano: na imagem cultural identitária destinada a representar o país no exterior não seria conveniente veicular uma crítica clara ao seu sistema político, económico e social, nem tão pouco transmitir uma ideia de crise espiritual.

Assim, entre a diversidade de narrativas do Modernismo analisadas, tentámos compreender os motivos da hegemonia conquistada pelo modelo historiográfico e crítico de Greenberg, os quais, como sustentámos, se prendem, por um lado, com o facto de se apresentar como uma teoria de uma notável coerência e solidez interna e, por outro, por ser aquele que mais insiste na sua despolitização (isto é, que maior autonomia disciplinar reclama), abstendo-se assim de qualquer tipo de comentário político, ideológico ou social sobre a arte em análise. Este é, de resto, um ponto sensível da questão sobre a articulação entre o paradigma historiográfico modernista e os valores acrescentados à arte moderna, o qual merece esclarecimento. Não obstante os valores acrescentados à arte moderna durante estes dois decénios, esta teria de permanecer como aparentemente apolítica. Como afirma Alfred Barr no texto para o catálogo da exposição *Modern Art in the United States* (1956), o trabalho dos expressionistas abstractos devia ser percebido como uma “demonstração simbólica da liberdade”, pois embora rejeitassem os valores sociais convencionais, “estes artistas não eram politicamente *engagé*”. Assim, a liberdade exaltada no Expressionismo Abstracto era uma liberdade também em relação ao sistema político em que se inseria e aos debates e tensões políticas da Guerra Fria. Percebemos assim porque a reafirmação da autonomia da arte se continuou a revelar tão importante neste período, tal como o fora em finais da década de 1930: ela era a pedra de toque basilar da oposição teórica da arte e do paradigma historiográfico modernista em relação ao seu “outro”, a arte e o paradigma historiográfico do Realismo Socialista. Deste modo, a aparente despolitização do modelo historiográfico modernista proposto por Greenberg era a que melhor servia os interesses da diplomacia cultural norte-americana: abstendo-se de qualquer extrapolação sobre as intenções ou conotações políticas das obras (como o não faziam Schapiro ou até Rosenberg), esgrimia a sua supremacia em relação à Rússia e à Europa num plano aparentemente apenas científico (formal), não deixando por isso de representar a arte que promovia em sintonia com os valores nacionais cruciais para o momento: liberdade, até, e sobretudo, em relação ao seu contexto histórico imediato.

Como veremos no capítulo seguinte, os desenvolvimentos teóricos e os valores acrescentados que o paradigma historiográfico concorrente do Realismo Socialista conhecerá no mesmo período serão também indelevelmente condicionados pela conjuntura histórica da Guerra Fria, ou seja, pela necessidade de criar uma identidade cultural em claro contraste com o seu outro, os E.U.A.





## Capítulo 4. A Afirmção do Paradigma Historiográfico do Realismo Socialista

No segundo capítulo vimos como a emergência da doutrina estética, crítica e historiográfica do Realismo Socialista respondia a uma necessidade do poder soviético de formular uma imagem cultural identitária unificada para o seu novo regime político. Formulada por oposição ao seu “outro” actual — a arte modernista do mundo capitalista ocidental —, essa nova imagem cultural teria a tripla função de dar uma definição identitária do regime soviético, de ser coadjuvante na sua construção e consolidação e de o legitimar. Não surpreende assim o zelo que o poder político empenhou a controlar essa construção identitária: como nos dizia Brandon Taylor, se alguém teria o monopólio dessa definição seria, obviamente, o Partido.

O “tomar das rédeas” dessa construção cultural identitária por parte do poder político data, como vimos, da resolução de 1932, abolindo todas as organizações artísticas e ditando o agrupamento dos profissionais em Uniões de Artistas, e da definição do Realismo Socialista como “método crítico e literário”, no I Congresso de Escritores Soviéticos de 1934. Porém, como também então observámos, a unificação institucional e estética assinalada por estes dois momentos foi apenas o início (ou momento de emergência) de um processo de definição cultural, cujo enquadramento institucional e especificação estética, crítica e historiográfica ficava, em larga medida, por implementar e concretizar. Tal como observámos no terceiro capítulo relativamente ao paradigma historiográfico modernista nos E.U.A., também o curso assumido pelo desenvolvimento do paradigma historiográfico do Realismo Socialista após 1934 — ao nível dos seus desenvolvimentos teóricos e dos valores acrescentados — ficará inextricavelmente condicionado pelos imperativos político-ideológicos da política interna da U.R.S.S. e pela conjuntura internacional da Guerra Fria.

Antes de prosseguirmos com a nossa análise, duas ressalvas necessitam de ser feitas. Em primeiro lugar, continuaremos a verificar como a literatura ocupa uma posição proeminente entre as artes na U.R.S.S.. O facto de o Realismo Socialista ter

recebido a sua formulação inicial num Congresso de Escritores revelar-se-á premonitória e sintomática do lugar de destaque que este campo artístico continuará a merecer entre os demais. Sendo uma área onde com maior evidência e precisão se podiam ensaiar a formulação e transmissão de conteúdos ideológicos, a literatura receberá uma acurada atenção por parte das autoridades oficiais. A esta atenção prestada à dimensão textual da cultura do regime não é alheia, como insistentemente nos recordam Katerina Clark e Evgeny Dobrenko, a “ânsia” de legitimidade sentida pelo mesmo:

*In a decade when Soviet leadership sought to legitimize and codify its regime, written texts assumed enormous significance. One can sense this in the fact that in the early years (1932-1934) all the energy in Central Committee bodies with oversight on cultural matters such as the Orgburo and Kulprop went into literature. Moreover, around the time of the Writers Union Congress the NKVD [People's Commissariat for Internal Affairs; the secret police] prepared reports on the mood of writers every two or three days. And most matters having to do with this congress such as the dates when it would be held, its speaker's topics, and even their reports (...) had to be approved by the Central Committee and the Politburo. When, starting around late 1935 or early 1936, other branches of the arts such as film, opera, and ballet began to receive more attention from the leadership, most often it was the verbal text of a given work that was given most scrutiny. Of course it was also hard to see what "Socialist Realism" could possibly mean in such fields as music (except perhaps giving a composition a politically correct title) or architecture, but in this decade in all artistic fields particular styles assumed symbolic, and hence in some senses textual, importance.<sup>1</sup>*

Desta preponderância da literatura derivam várias consequências para as outras artes. Em primeiro lugar, a teoria, a crítica e a historiografia do Realismo Socialista serão primeiramente formuladas no campo literário e, a partir daí, declinadas para as restantes áreas artísticas; não deverá assim surpreender a predominância de textos críticos e teóricos sobre a literatura relativamente a um número bastante inferior de textos referentes especificamente às artes plásticas — estas deveriam saber interpretar e extrapolar as directrizes referentes a outros campos artísticos para a sua área específica de produção. Em segundo lugar, a dimensão textual ou literária da produção artística revelar-se-á a matriz fundamental da crítica artística soviética: na actualização da distinção entre forma e conteúdo operada pelo paradigma do Realismo Socialista, o conteúdo será erigido no principal critério de avaliação estética; a forma, secundarizada (na medida em que deveria servir “da

---

<sup>1</sup> Katerina Clark e Evgeny Dobrenko, *Soviet Culture and Power. A History in Documents, 1917-1953*. (ed. by Katerina Clark, Evgeny Dobrenko, Andrei Artizov, Oleg Naumov), pp. 139-140

maneira mais clara possível o conteúdo”), só será referida quando a sua elaboração for conotada com o “formalismo” do Modernismo ocidental e, desse modo, perspectivada como um obscurecimento ou obstáculo para a transmissão transparente e inequívoca de conteúdos ideologicamente relevantes. Como observaremos oportunamente, este tipo de crítica acabará por promover, como sustenta Ekaterina Degot, um “estilo sem estilo” nas artes plásticas.<sup>2</sup> O contraste com o paradigma historiográfico modernista não poderia assim ser mais evidente: enquanto Greenberg, na sua teoria histórica do Modernismo, identifica a influência da literatura como o principal impedimento ao desenvolvimento autónomo de cada prática artística, e constrói um modelo crítico que privilegia exclusivamente a análise formal das obras, o paradigma historiográfico do Realismo Socialista erige a literatura como a arte mais importante, cujo modelo deverá ser emulado pelas demais e de cuja análise do conteúdo derivarão os critérios críticos para as restantes artes, incluindo as artes plásticas. Por outro lado, enquanto que para Greenberg a história da pintura de vanguarda se caracterizava por uma “progressiva rendição à resistência do meio” (isto é, por uma progressiva delimitação de cada prática artística às características específicas do meio com que opera), o paradigma historiográfico do Realismo Socialista, como sublinha Boris Groys, ao ser formulado primeiramente no campo literário e transposto sem alterações substanciais para as outras áreas artísticas, demonstra a sua total indiferença às especificidades dos meios, reservando toda a sua atenção e importância ao “conteúdo socialista”.<sup>3</sup>

Um segundo aspecto que necessita de uma ressalva preliminar é a preponderância que a crítica assumirá sobre a teoria no decurso do desenvolvimento do paradigma historiográfico do Realismo Socialista. Como havíamos visto no segundo capítulo, no momento da sua definição no I Congresso de Escritores Soviéticos em 1934, a teoria artística e historiográfica do Realismo Socialista permanecia ampla e, de certo modo, indefinida, na medida em que não proporcionava

---

<sup>2</sup> Ekaterina Degot, “The Collectivization of Modernism”, *Dream Factory Communism. The Visual Culture of the Stalin Era* (ed. by Boris Groys and Max Hollein), p. 101

<sup>3</sup> “Staline approuva et proclama le mot d’ordre du réalisme socialiste comme obligatoire pour tout l’art soviétique. Il s’agissait avant tout de la littérature et la méthode du réalisme socialiste fut véritablement formulée et approuvée lors du premier congrès de l’Union des Écrivains de 1934. Elle fut ensuite transposée telle quelle à d’autres formes artistiques. Cela montre déjà son principe « antiformaliste » puisqu’elle ne s’intéressait pas à la spécificité de tel ou tel mode d’expression artistique mais plutôt à son « contenu socialiste ». Boris Groys, *Staline. Oeuvre d’Art Totale*. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 1990, p. 55

prescrições claras relativamente à sua forma específica de concretização ou aplicação nas várias práticas artísticas. Como observaremos no decurso do presente capítulo, essa “orientação” dos artistas na aplicação do Realismo Socialista será fornecida, não só ou tanto por adendas teóricas, mas pelo exercício da crítica: esta apontará os exemplos a seguir e os exemplos a rejeitar, estabelecendo assim paulatinamente, mas não sem diversas inflexões de rumo, o cânone da nova arte socialista. Ou seja, mais do que uma apresentação *à priori* e positivamente de um modelo teórico formatador, deparar-nos-emos com uma teoria que se manterá ampla, pouco precisa e flexível, e com uma crítica que funcionará amiúde como o seu “leme”, cuja direcção poderá sofrer inflexões de rumo exigidas pelas necessidades ideológicas do momento. Justifica-se assim a importância atribuída neste capítulo a textos de crítica sobre práticas artísticas que não necessariamente as artes plásticas (condenando autores, obras, publicações), na medida em que, sendo seminais, assumiam um valor de exemplo e de prescrição para toda a cultura, cabendo aos praticantes de outras áreas disciplinares retirar deles as necessárias consequências para a sua prática específica.

#### *4.1. Da emergência do paradigma historiográfico do Realismo Socialista à “Grande Guerra Patriótica”: ensaios de uma especificação identitária — 1934-1945*

Os anos de 1930 foram de crucial importância na consolidação e legitimação do regime soviético. Após a revolução cultural decorrida entre 1928 e 1932, o Partido contava com uma nova geração de quadros, cuja formação fora controlada directamente pelo Partido. Foi, de resto, em nome dessa construção de um aparelho estatal e partidário completamente controlável, unificado e leal que se empreenderam as grandes purgas entre os membros mais eminentes da inicial elite bolchevique. Neste sentido, a eliminação das organizações artísticas e a criação de uniões artísticas profissionais em 1932 é parte integrante do mesmo ímpeto de centralização estatal que ditava a colectivização dos campos, os planos quinquenais para a indústria e as purgas e renovação das elites partidárias e administrativas.

Os anos de 1930 são também sobejamente caracterizados pela historiografia como os anos da “grande retirada”<sup>4</sup> dos valores revolucionários da década de 1920, sendo estes substituídos por um quadro de valores conservador. No segundo capítulo já havíamos rastreado alguns indícios de este “volte de face ideológico” ao nível de textos ou discursos oficiais (como por exemplo, o discurso de Estaline das “Seis Condições” de 1931), mas, com o avançar da década, começam a surgir novos sinais dessa inflexão ideológica, a qual começa então a adquirir outras conotações. Com efeito, como sustenta David Brandenberger, em meados dos anos de 1930 começa-se a assistir a uma mudança ideológica caracterizada pelo abandono da ideologia revolucionária, baseada no internacionalismo e na consciência de classe, para uma ideologia baseada no nacionalismo, através da reabilitação de heróis czaristas (como Ivan, o Terrível e Pedro, o Grande) e do imaginário histórico. Esta viragem ideológica foi motivada, segundo o mesmo autor, por uma preocupação com a construção do Estado, com a mobilização popular e com a legitimação da hierarquia do Partido. Esta decorreu assim de um novo sentido pragmático das cúpulas dirigentes, as quais, em meados dos anos de 1930, concluíram que o internacionalismo proletário utópico da ideologia soviética dos primeiros quinze anos do regime não era eficaz na mobilização da sociedade para o esforço de industrialização e, posteriormente, para o esforço da guerra.<sup>5</sup>

Os primeiros indícios claros e significativos da emergência do nacionalismo na Rússia datam logo de 1934, ano em que não só é criado o título de “Herói da União Soviética”, como em que surgem duas importantes directrizes oficiais: o decreto do Conselho de Comissários do Povo (Sovnarkom ou SNK SSSR) e do Comité Central do PCUS “Sobre o Ensino da História Civil nas Escolas da U.R.S.S.” (datado de 16

---

<sup>4</sup> Caracterização inicialmente formulada pelo sociólogo Nicholas Timasheff na obra *The Great Retreat: The Growth and Decline of Communism in Russia*. New York: EP Dutton & Company, Inc, 1946

<sup>5</sup> David Brandenberger, *The ‘short course’ to modernity: stalinist history textbooks, mass culture and the formation of popular Russian national identity, 1934-1956*. Ann Arbor, Mich. - UMI Dissertation Services, 1999, p. 1,4. De resto, o primeiro sinal deste pragmatismo ideológico, conducente ao abandono do internacionalismo proletário da Revolução, pode ser já discernido na adopção da doutrina do “socialismo num só país”, formulada por Bukarine no XIV Congresso do PCUS em Dezembro de 1925. Por outro lado, e recuperando a análise de Susan Buck-Morss exposta no terceiro capítulo, começamos a verificar como a U.R.S.S., ao abandonar a ambição internacionalista e uma identidade baseada na classe e não na nacionalidade, se começa a “comportar” como um inimigo “normalizado”, como um Estado-nação, configurando-se deste modo para o confronto da Guerra Fria.

de Maio de 1934 e publicado no *Pravda* no dia seguinte) e o artigo “Pela Pátria!”, também publicado no *Pravda* a 9 de Junho do mesmo ano.

O decreto de 16 de Maio é de suma importância, uma vez que estabelece as consequências historiográficas da emergência do nacionalismo (as quais também encontrarão expressão, evidentemente, na História da Arte, como veremos oportunamente) através de uma reestruturação no ensino da História. Eis as críticas que aponta a uma abordagem marxista da História e a alternativa que valoriza:

*The Council of People's Commissars of the USSR and the Central Committee of the All-Union Communist Party (Bolsheviks) find that the teaching of history in schools of the USSR is not conducted satisfactorily. The textbooks and the instruction have an abstract, schematic character. Instead of the teaching of civic history in a lively, engaging form with an exposition of the most important events and facts in their chronological sequence, with characterizations of historical personages, the pupils are presented with abstract definitions of socio-economic formations, which thus replace the connected exposition of civic history with abstract sociological schemes.*<sup>6</sup>

Criticando a perspectiva historiográfica marxista pela excessiva “abstracção” das suas conceptualizações sobre as formações sócio-económicas e dos seus “esquemas sociológicos”, e atacando-a indirectamente pela sua incapacidade de convocar o entusiasmo do espectador, propõe alternativamente uma abordagem mais convencional e simplificada da História, na qual a análise através de grandes quadros sócio-económicos seja substituída por um esquema de progressão sequencial e linear de datas, eventos e personalidades. Considerada mais “vivaz” e “empolgante” (logo com maior potencial mobilizador das massas na constituição de um sentimento de identidade nacional), esta nova abordagem historiográfica permitiria enfatizar indivíduos, nações e investir eventos históricos com uma carga simbólica importante para o regime soviético. Com esta viragem ideológica, não só se repudiavam os elementos identitários do regime bolchevique vigentes desde a Revolução — como a consciência de classe e o internacionalismo que a noção de classe permitia sobre a de nação —, como se preparava a reabilitação do passado russo pré-revolucionário, até então duramente atacado pela retórica marxista nos seus pressupostos nacionalistas e

---

<sup>6</sup> Council of People's Commissars and the Central Committee, “On the Teaching of Civic History in Schools of the USSR”, *Pravda*, 17 de Maio de 1934. Consultado em <http://www.soviethistory.org/index.php?page=article&ArticleID=1939history1&SubjectID=1939patriotism&Year=1939> a 11.09.29. David Brandenberger data o mesmo decreto de 15 de Maio de 1934. David Brandenberger, *The 'short course' to modernity*, p. 54

imperialistas. Num momento de necessidade de consolidação do aparelho estatal soviético e da sua respectiva identidade, o passado czarista será manipulado por forma a constituir a legitimação histórica do mesmo. David Brandenberger considera inclusivamente esta construção historiográfica “um dos grandes projectos da era estalinista”, o qual fora concebido para instilar um sentimento de identidade patriótica nos cidadãos, crucial para garantir a adesão popular aos esforços de modernização e da guerra exigidos.<sup>7</sup>

O outro documento a que nos referimos onde se observa claramente a emergência do nacionalismo é um artigo publicado no *Pravda*, sensivelmente dois meses depois, intitulado “Pela Pátria!”. Neste texto o abandono da concepção internacionalista e de uma noção de classe que transcendesse a concepção de nação, caras à retórica bolchevique dos primeiros anos pós-revolucionários, é muito evidente. A assumpção da Rússia como um Estado-nação, definido em termos territoriais e pela inviolabilidade das suas fronteiras, bem como a legitimação de uma

---

<sup>7</sup> A este respeito, David Brandenberger afirma o seguinte: “To recapitulate the study’s principle historical argument, I contend that if Marxist propaganda was ubiquitous within Soviet society during the first fifteen years following the October 1917 revolution, systematic instruction of civil and party history in Soviet educational institutions received little attention. As before revolution, little effort was made after 1917 to popularize the idea of common cultural origins within Russian-speaking society — something which is at the very heart of mass identity formation. In fact, history was not taught at all in schools during much of the 1920s — rejection of the old regime apparently included rejection of the lessons of feudal and imperial Russian history.

As the party hierarchy’s attention shifted in the early 1930s from the technical aspects of industrialization to the training of an obedient, loyal work force, education was restructured along more traditional lines. **In an abrupt and pragmatic about-face, history assumed a central role in civic training designed to instill in soviet citizens a sense of patriotic identity.** Earlier Marxist sloganeering was integrated into a reconceptualized history of the USSR which increasingly stressed Russian aspects of the Soviet past. At the same time, this master narrative was simplified and popularized in order to appeal to the USSR’s poorly-educated citizenry. The resulting catechism came to play a central role in the official curriculum of the public schools and party educational institutions for almost twenty years, replacing all competing textbooks and establishing a historiographic orthodoxy on many questions. Serving as obligatory handbooks both for students and adults, these new texts also scripted the depiction of historical events and personages in literature, as well as on the stage and screen, in the works of A. N. Tolstoi, S. M. Eisenstein and numerous other great names of the period. The dimensions of this curricular program and its accompanying agitational campaign — visible in the continuous participation of leading officials, the scale of the textbooks’ print runs, and their influence over mass culture — **makes this new master narrative on of the great projects of Stalin era.**

But despite the monolithic nature of this campaign, it did not fully succeed in conveying its intended message to the society. Audiences, alter all, rarely assimilate what they are told *in toto* without some degree of simplification, essentialization or misunderstanding. Despite the fact that the party hierarchy consciously tried to balance its populist russocentric etatism in the official texts with Marxist theory, the population at large generally failed to grasp the master narrative’s more philosophical dimensions. Apparently too complex and abstract, it never caught hold of the popular imagination. More formative in the shaping of the society’s historical *mentalité* during this period were the more familiar aspects of the new narrative, particularly its trafficking of Russian national imagery, heroes, myths and parables.” David Brandenberger, *The ‘short course’ to modernity*, pp. 17-18



estratificação da sociedade soviética entre operários, camponeses e a *intelligentsia* (cujo início de legitimação, como vimos no segundo capítulo, se inicia com o discurso de Estaline sobre as “Seis Condições” de 1931), contrastam fortemente com a ideologia socialista até então vigente:

*...The country of the October Revolution is endlessly dear to the workers, the kolkhozniks and the Soviet intelligentsia. The working people are bound to their factories, sovkhozes and kolkhozes, to their soil and to their culture by the indissoluble links of blood, heroism and love. For proletarians and kolkhozniks, for honest Soviet specialists, there is nothing more beautiful and more clear than their own country liberated from the yoke of landowners and capitalists.*

*The best traditions of the Civil War and of the struggle with the interventionists, when the workers and peasants were armed to defend their right to a new life, are now being multiplied in the progress of techniques and Socialist culture. That is why the Soviet Union has become an impregnable fortress and is capable of crushing all of those who would dare to attempt to violate the sanctity of its boundaries.*

*For our fatherland! This call fans the flame of heroism, the flame of creative initiative in pursuits and all fields of our rich life. For our fatherland! This call arouses millions of workers and alerts them in the defense of their great country.*<sup>8</sup>

Não obstante a notoriedade da viragem ideológica, ela é apresentada (e legitimada) pelas autoridades como uma continuidade em relação aos valores do passado pós-revolucionário: fruto da assumpção da doutrina do “socialismo num só país” (e consequentemente da abdicação da revolução mundial, pelo menos a curto prazo), o nacionalismo emergente é colado aos ideais revolucionários da guerra civil de luta contra o inimigo interno e contra os “intervencionistas” estrangeiros, mas desloca-se subtilmente a ênfase dessa luta da defesa dos interesses da classe proletária (mundial) para a luta pela defesa da pátria (definida pela “santidade das suas fronteiras”) e do povo (e já não da classe) russo (definido pela partilha de uma pertença territorial — “solo” —, étnica — “sangue” — e cultural — “heroísmo e amor” pela pátria, empenho no progresso técnico e cultural). Claro que a invocação do clima ideológico da guerra civil serve também outros propósitos, para além da legitimação da viragem ideológica através da sustentação da sua continuidade. No seguimento ao artigo, faz-se referência ao decreto do Comité Central do PCUS, que o *Pravda* publicava no mesmo dia, sobre as alterações ao Código Criminal com a adenda de artigos referentes à traição ao Estado. As medidas punitivas anunciadas são

---

<sup>8</sup> “For the Fatherland!”, *Pravda*, 9 de Junho de 1934. Consultado em <http://www.soviethistory.org/index.php?page=article&ArticleID=1939nationalism1&SubjectID=1939patriotism&Year=1939> a 11.09.29

um incitamento à contínua vigilância entre cidadãos e à delação, recuperando-se assim a retórica típica da guerra civil da luta contra o “inimigo interno escondido”, o “sabotador camuflado”, e que pautará o clima de terror das purgas dos anos de 1930.<sup>9</sup> Com efeito, em Dezembro do mesmo ano de 1934 ocorre o assassinato de Sergei Kirov (chefe popular do Partido em Leninegrado e, como tal, um potencial rival político para Estaline), acontecimento que assinalará o início de uma nova vaga de medidas repressivas.

Vemos assim que no mesmo ano em que é definida a doutrina do Realismo Socialista, no I Congresso de Escritores da U.R.S.S., começam a emergir os primeiros indícios de nacionalismo. Uma consequência directa do mesmo, a qual se acentuará com o decorrer do tempo, será o progressivo fechamento da U.R.S.S. ao Ocidente. Ao nível cultural, esse fechamento far-se-á sentir logo em 1934, ano da última participação soviética na Bienal de Veneza, a qual só será retomada em 1956. Os artistas seleccionados para a mostra soviética em Veneza demonstram a relativa amplitude que o Realismo Socialista ainda permitia no momento da sua emergência: Alexander Deineka e Petr Viliams constituíam o núcleo duro da selecção, a qual era também integrada por obras de Favorski, Kravchenko, Sergei Gerasimov, Riazski e Samokhvalov. Não obstante a tendência realista predominante, o momento permitia ainda um ecletismo considerável na abordagem formal. Após esta última participação na Bienal de Veneza, as exposições colectivas de artes plásticas do Realismo Socialista no estrangeiro serão fortemente limitadas, restringindo-se praticamente às

---

<sup>9</sup> No seguimento do mesmo artigo, lê-se: “Today we publish the decree of the Central Executive Committee of the USSR regarding the supplementing of the statutes of the state criminal code with the articles on treason. (...) For high treason, for acts detrimental to the country’s military might, or state independence, or inviolability of her territories, for espionage, for divulging military or state secrets, for deserting to the enemy, or escaping across de border, the Soviet court will punish the guilty by shooting or by confiscating all his property. In the case of a civilian, some leniency will be shown according to circumstances, and for the death penalty will be substituted the confiscation of his property or imprisonment for ten years. For a person in military service, however, for treason there will be only one measure of punishment — execution by shooting with confiscation of all his property. Individual members of his family are also responsible for the acts of traitors. In the case of the escape or flight across the border of a person in military service, all mature members of his family, if they are implicated in aiding the criminal, or knew of his intentions and did not report them to the authorities, are punished by imprisonment for five to ten years with the confiscation of all their property. The other members of the family of the traitor and all his dependents at the time he committed treason are subject to disfranchisement and exile to some remote region in Siberia for five years. Traitors should be punished unmercifully. On the other hand, if a person in military service was aware of a plot to betray the government or of an act of betrayal and did not report this to the authorities, he is subject to imprisonment for ten years. One cannot be a neutral observer where the interests of the country or the workers and peasants are concerned. This is a terrible crime; this is complicity in the crime. (...)” “For the Fatherland!”, consultado em [www.soviethistory.org](http://www.soviethistory.org) a 11.09.29

exposições nos pavilhões soviéticos das exposições universais. As exposições individuais de pintores soviéticos no estrangeiro quase desaparecem e, na U.R.S.S., apenas serão admitidas exposições de pintores estrangeiros considerados “progressistas”, o que exclui obviamente todos os artistas assumidamente modernistas ou de vanguarda.<sup>10</sup>

Ao nível institucional, as implementações mais ou menos morosas das directrizes oficiais emitidas em 1932 sobre as Uniões artísticas são também afectadas pelos desenvolvimentos ideológicos recentes. Com efeito, não obstante o decreto de 1932 “Sobre a Reforma das Organizações Artísticas e Literárias” ditar a formação de uma União de Artistas da U.R.S.S., esta apenas será formalizada em 1957, por altura do I Congresso de Artistas da U.R.S.S.. Até lá, estabelecem-se secções desta organização em várias repúblicas soviéticas, regiões e distritos, mas inicialmente sem contarem com a coordenação deste órgão principal. A influente Secção de Moscovo da União de Artistas da U.R.S.S. (MOSSKh, mais tarde MOSKh) é fundada em 1934, podendo ler-se nos seus Estatutos os objectivos a que se propõe:

*(...) la nouvelle Union doit montrer qu'elle sait lutter contre l'ennemie. Le critère politique consistant à savoir si le peintre est établi sur la plate-forme du pouvoir soviétique doit être le critère fondamental de notre approche envers les peintres. [...] Il nous faut un artiste réaliste qui représente avec véracité notre réalité.*<sup>11</sup>

A partir deste pequeno trecho é-nos possível inferir três aspectos da futura acção da MOSKh: em primeiro lugar, o “outro”, o “inimigo” — entendido ao nível das artes plásticas como a arte moderna do mundo ocidental — continuará a desempenhar um papel fundamental na definição identitária do Realismo Socialista, o qual verá a sua preponderância acrescida com a viragem ideológica para o nacionalismo e, sobretudo, quando este conhecer o auge da sua exacerbação na II Guerra Mundial e com o início da Guerra Fria. Em segundo lugar, o critério político na avaliação dos artistas e das suas obras irá sobrepor-se a critérios formais, daí resultando uma crítica artística que privilegia a análise do conteúdo e da sua correcção

---

<sup>10</sup> Antoine Baudin, *Le réalisme socialiste de la période jdanovienne, 1947-1953*. Vol. 1: *Les arts plastiques et leurs institutions*. Bern: Peter Lang, 1997, pp. 27, 30

<sup>11</sup> Irène Semenov-Tian-Chansky, *Le Pinceau, La Faucille et le Marteau: Les peintres et le pouvoir en Union Soviétique de 1953 à 1989*. Paris: Institut d'études slaves, 1993, p. 65

ideológica sobre uma análise estilística da mesma. E, em terceiro lugar, vemos reafirmada a opção por uma estética realista ao serviço do poder soviético.

Efectivamente, o estabelecimento de Uniões profissionais para cada área artística em 1932, se por um lado colocava um termo na atomização de organizações artísticas independentes, deixava contudo a área cultural sem uma supervisão e coordenação geral. Sentido essa lacuna e em sintonia com o ímpeto de uma crescente centralização estatal, é instituído, através de uma resolução de 16 de Dezembro de 1935, o Comité para os Assuntos Artísticos. Na perspectiva de Evgeny Dobrenko e Katerina Clark, a instituição deste organismo é um marco na vida cultural estalinista, na medida em que “progressivamente centralizou virtualmente todos os aspectos da vida cultural neste corpo único”. O domínio que se observara até então da literatura sobre as outras áreas artísticas atenuou-se de certo modo com a instituição do Comité para os Assuntos Artísticos, sustentam os mesmo autores, na medida em que todos os ramos artísticos passam a partir de então a ser alvo de um acurado escrutínio, do qual resultará a campanha contra o formalismo e naturalismo nas artes, iniciada em 1936. O Comité para os Assuntos Artísticos, prosseguem, ensombrou durante algum tempo a União de Escritores em termos de poder e, em certa medida, o próprio Departamento Ideológico do Comité Central.<sup>12</sup> Para presidir este organismo foi indigitado, em Janeiro de 1936, Platon Kerzhentsev.<sup>13</sup> Com a supervisão de todas as artes centralizada num corpo único, a unificação institucional da cultura iniciada em 1932 atinge o seu apuramento máximo, garantido ao poder soviético um controlo mais eficaz sobre a definição cultural do seu regime.

Todavia, os valores identitários enfatizados pelo regime precisavam de se situar numa zona de compromisso entre os seus interesses ao nível da política interna e ao nível da sua política externa. Com efeito, o nacionalismo emergente e a retórica de contínuo ataque ao Ocidente colidiam com a pretensão da U.R.S.S. se afirmar como actor na cena internacional — aderira à Sociedade das Nações em 1934 — e

---

<sup>12</sup> Katerina Clark e Evgeny Dobrenko, *Soviet Culture and Power. A History in Documents, 1917-1953*. (ed. by Katerina Clark, Evgeny Dobrenko, Andrei Artizov, Oleg Naumov), p. 145

<sup>13</sup> Platon Mikhailovich Kerzhentsev (1881-1940): Estudou no Departamento de História e Filologia da Universidade de Moscovo, tendo participado na Revolução de 1905-1907. Contribuiu para os jornais *Zvezda* e *Prosveshchenie* entre 1910 e 1912, tornando-se nesse ano correspondente do *Pravda*. Entre as diversas actividades que desempenhou, destacam-se a função de editor do *Izvestia* em São Petersburgo a partir de 1918, a de diplomata soviético, a de director executivo da Agência de Telégrafo Russa (ROSTA) entre 1919 e 1920, a participação do conselho editorial do *Pravda* entre 1923 e 1924, posições de chefia no Agitprop e na Academia Comunista e a presidência do Comité de Rádio.

com a sua estratégia para responder à ameaça crescente do nazismo, a política da Frente Popular, adoptada em 1935 no VII Congresso do Comintern.<sup>14</sup> Mas, de resto, a condução da definição identitária cultural soviética nunca estará a salvo de contradições: não obstante o endurecimento do regime no controlo das artes e dos artistas verificado em 1935 — para além da instituição do Comité para os Assuntos Artísticos, data também deste ano um famoso escândalo sobre uma pintura de N. Mikhailov sobre o funeral de Kirov, onde se afirmava ser visível um esqueleto por trás da figura de Estaline, audácia que valerá ao artista ser entregue à NKVD<sup>15</sup> —, e apenas um ano antes da campanha anti-formalista de 1936, Estaline canoniza Maiakovsky, símbolo por excelência da arte de vanguarda, como “o melhor e mais talentoso poeta da nossa época soviética”.<sup>16</sup>

Na verdade, após a instituição do Comité para os Assuntos Artísticos, o controlo ideológico começa a estender a sua atenção às diversas artes, desenvolvendo deste modo o paradigma historiográfico do Realismo Socialista. No ano de 1936, marcado pelo primeiro julgamento-espectáculo, onde são condenados Zinoviev e Kamenev, inicia-se uma campanha anti-formalista nas artes, a qual será revivida e intensificada dez anos depois, em pleno início da Guerra Fria.

---

<sup>14</sup> A concretização mais evidente de uma representação identitária soviética motivada pela política da Frente Popular foi a representação oficial que a U.R.S.S. apresentou na Exposição Internacional de Paris de 1937 (*Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*). Dois anos antes de eclodir a II Guerra Mundial, o poder soviético e o poder do III Reich enfrentavam-se na mais icónica imagem da exposição, com os seus respectivos pavilhões erguidos frente a frente — o pavilhão soviético, de Boris Iofan e encimado pela escultura monumental de Vera Mukhina, defrontava o pavilhão nazi, da autoria de Albert Speer.

<sup>15</sup> A este respeito ver o Memorando do chefe do Departamento de Cultura e Propaganda do Comité Central, A. I. Stetsky, ao Poliburo sobre a pintura em questão: “Memorandum from the TsK VKP(b) Department of Culture and Propaganda of Leninism Head A. I. Stetsky to the TsK VKP(b) Politburo on the painting by the artist N. Mikhailov on the theme of the funeral of S. M. Kirov”, 23 January 1935, *Soviet Culture and Power. A History in Documents, 1917-1953*. (ed. by Katerina Clark, Evgeny Dobrenko, Andrei Artizov, Oleg Naumov), pp. 277-278

<sup>16</sup> Esta iniciativa de Estaline surgiu em resposta a um apelo que Lilya Brik lhe dirige relativamente à salvaguarda do património e das edições de Maiakovsky (ver carta de Lilya Brik a Estaline, datada de 24 de Novembro de 1935: “Letter from L. Yu. Brik to I. V. Stalin”, 24 November 1935, *Soviet Culture and Power. A History in Documents, 1917-1953*. (ed. by Katerina Clark, Evgeny Dobrenko, Andrei Artizov, Oleg Naumov), pp. 286-288). Em reacção a este, Estaline redige a seguinte instrução, datada aproximadamente de 29 de Novembro de 1935: “Com. Yezhov! I ask you to look at Brik’s letter. Mayakovsky was and is the best and most talented poet of our Soviet era. Indifference to his memory and works is a crime. Brik’s complaints, I think, are correct. Contact her (Brik) or summon her to Moscow, bring Tal and Mekhlis in on the case, and please, do everything we have neglected to do. If my help is needed, I’m ready. Greetings! I. Stalin.” *Soviet Culture and Power. A History in Documents, 1917-1953*. (ed. by Katerina Clark, Evgeny Dobrenko, Andrei Artizov, Oleg Naumov), p. 288. A posição de Estaline sobre Maiakovsky será tornada pública no número de 12 de Dezembro de 1935 da *Gazeta Literaria*, momento, portanto, da sua canonização oficial.

Como salientámos nas ressalvas preliminares deste capítulo, o apuramento do paradigma historiográfico do Realismo Socialista far-se-á em grande parte através da crítica artística. Exemplo claro disso mesmo é a forma como é despoletada esta campanha anti-formalista — com a publicação de um editorial no *Pravda*, não assinado (assumindo por isso um carácter de pronunciamento oficial), a 28 de Janeiro de 1936, intitulado “Caos em vez de Música”, no qual se atacava a ópera de Shostakovitch *Lady Macbeth do Districto de Mtsenk*<sup>17</sup>.

O editorial surgiu no *Pravda* dois dias depois de Estaline ter assistido à ópera, o que levou à especulação do editorial reflectir a própria visão de Estaline sobre a obra. A ópera em questão obtivera sucesso crítico nos dois anos anteriores; porém, com a publicação deste editorial, será banida do repertório oficial, ressurgindo apenas após a morte de Estaline.<sup>18</sup>

O editorial principia por atacar a crítica favorável à obra, a qual destacava a sua “novidade” e “alcance artístico”:

*A number of theaters have offered Shostakovich's opera Lady Macbeth of Mtsenk District to the culturally maturing Soviet public, presenting it as a novelty and as an artistic achievement.*<sup>19</sup>

De seguida, a crítica do editorial dirige-se concretamente à obra, atacando-a pela sua “intencionalidade dissonante”, pela “corrente confusa de ruído”, pela sua melodia incompreensível, difícil de seguir e impossível de memorizar:

*From the first minute of the opera, the listener is flabbergasted by an intentionally dissonant, confused stream of noise. Fragments of melody and the bare beginnings of music phrases seem to submerge, then burst forth, then disappear again amidst crashes, scrapings and squeals. It is difficult to follow this “music” and impossible to commit it to memory.*<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> Algumas fontes traduzem o título do artigo por “Muddle Instead of Music”, enquanto outras optam pela tradução “Chaos Instead of Music”. A data do artigo também varia segundo as reedições do mesmo, dado que algumas o datam de 20 de Janeiro de 1936 e outras (a maioria) o datam de 28 de Janeiro de 1936.

<sup>18</sup> Kevin M. F. Platt and David Brandenberger (eds.), *Epic Revisionism. Russian History and Literature as Stalinist Propaganda*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2006, p. 135

<sup>19</sup> “Muddle Istead of Music: Concerning the opera of *Lady Macbeth of Mtsenk District*”, *Pravda*, 28 de Janeiro de 1936. Consultado em Kevin M. F. Platt and David Brandenberger (eds.), *Epic Revisionism. Russian History and Literature as Stalinist Propaganda*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2006, p. 136

<sup>20</sup> “Muddle Istead of Music: Concerning the opera of *Lady Macbeth of Mtsenk District*”, pp. 136-7

O que surge por contraste valorizado é a melodia e a harmonia musical, a simplicidade e a compreensibilidade da música:

*Whenever the composer happens to stumble upon a simple and comprehensible melody, he immediately — as if frightened by this unfortunate turn of events — plunges back into the debris of his musical muddle, which turns into a simple cacophony in places.*<sup>21</sup>

O argumento principal esgrimido pelo artigo é a oposição entre os dois paradigmas historiográficos que nos ocupam, aqui enunciada pela perspectiva do paradigma do Realismo Socialista: a uma “arte pela arte” que aposta na experimentação formal e na valorização constante do novo (uma arte “moderna” ou “modernista”, segundo a designação do paradigma modernista, ou “formalista”, segundo a designação do paradigma historiográfico do Realismo Socialista), característica das “perversões” elitistas das vanguardas russas (que apelida de “arte esquerdista”) e do Modernismo “pequeno-burguês” ocidental, opõe e sustenta uma arte clássica, simples, acessível, realista e para massas:

*Yet this is not the result of the composer’s lack of talent or of his inability to express simple, strong feelings in music. This is music that has been composed in an intentionally inside-out manner in order to have no resemblance to classic operatic music or symphonic tonality — the simple, commonly accessible language of music. This is music that has been composed in order to negate opera, just as “leftist” art in the theater generally negates simplicity, realism, the intelligibility of images and the natural intonations in words themselves. It transplants into opera and music the most flawed features of “Meyerholdism” in an exaggerated form. This is a leftist muddle in place of natural, human music. **The ability of good music to captivate the masses has been sacrificed to petty bourgeois, formalist etudes in a vain attempt to achieve the originality by means of cheap novelty.** This is simply a nonsensical game — a game that can end very badly.*

*The danger of such a movement in Soviet music is clear. Leftist ugliness in music springs from the same source as leftist ugliness in painting, poetry, pedagogy and science. Petty bourgeois “innovation” leads to a break with genuine art, genuine science and genuine literature.*<sup>22</sup>

A perspectiva do paradigma historiográfico soviético sobre o Modernismo ocidental fica aqui claramente exposta na frase sublinhada no trecho transcrito: “a

---

<sup>21</sup> “Muddle Instead of Music: Concerning the opera of *Lady Macbeth of Mtsenk District*”, p. 137

<sup>22</sup> “Muddle Instead of Music: Concerning the opera of *Lady Macbeth of Mtsenk District*”, p. 137

tradição no novo” instituída pelas vanguardas é aqui atacada como “novidade barata”, não podendo deixar de nos recordar a interrogação que Lenine outrora se colocava: “Porque é que temos de nos ajoelhar perante o novo, como se fosse Deus, apenas porque é novo?”. Esta condenação da experimentação formal restringe assim o ecletismo estilístico ainda aparentemente permitido na definição inicial do Realismo Socialista: a partir de então, o seu paradigma historiográfico integrará uma postura teórica declaradamente anti-formalista, da qual decorrerá uma crítica eminentemente dos conteúdos; a análise da forma será relegada para um plano secundário e frequentemente inexistente, afluído sobretudo se esta for objecto de uma experimentação que obscureça a clara, simples e acessível transmissão dos conteúdos. A forma do Realismo Socialista deverá por isso ser realista, clássica e, em breve, académica.

Observamos assim como na consolidação de uma identidade cultural soviética através do apuramento do paradigma do Realismo Socialista, a ênfase do contraste com o seu “outro”, o Ocidente, continua a revelar-me absolutamente imprescindível: a arte “pequeno-burguesa” ocidental caracteriza-se, conclui o edital, não só pelo seu formalismo, como pelo seu apolitismo:

*Lady Macbeth enjoys success among the bourgeois public abroad. Could it be that the bourgeois public praises this opera precisely because it is so confused and absolutely apolitical? Could it be that it tickles the bourgeois audience's perverted tastes with its convulsive, clamorous, neurasthenic music?*<sup>23</sup>

A retórica característica da Guerra Fria, com o insistente emprego de metáforas do foro biológico e patológico (ou, como neste caso, equacionando o gosto estético ocidental a perturbações do foro psiquiátrico ou neurológico) para denegrir o inimigo, continua, como vemos, a ser ensaiada e incentivada pelas autoridades soviéticas.

Não obstante o edital em questão se referir à música, e tangencialmente ao teatro de Meyerhold, ele abre efectivamente a campanha anti-formalista em todas as frentes artísticas, esperando-se que os artistas saibam dele retirar as ilações necessárias para a sua área de actuação respectiva. Ilustrando as ressalvas que fizéramos no início do capítulo, este artigo é paradigmático na demonstração da forma

---

<sup>23</sup> “Muddle Instead of Music: Concerning the opera of *Lady Macbeth of Mtsenk District*”, p. 138



como a crítica completava e definia uma teoria artística em grande medida vaga e indeterminada: não obstante o seu carácter de prescrição absoluta, a teoria ampla e abstracta do Realismo Socialista não fornecia aos artistas indicações claras sobre a sua aplicação concreta a cada ramo artístico; colmatando esta lacuna, a crítica, escolhendo modelos ilustrativos, fornecia esta orientação complementar.<sup>24</sup>

Reconhecendo o seu carácter de prescrição oficial, a seguir ao editorial “Caos em vez de Música” surgem no *Pravda* uma série de editoriais anónimos, declinando o anti-formalismo para todas as artes: a 8 de Fevereiro surge o artigo “Falsidade no Ballet”, a 20 do mesmo mês é publicado “Cacofonia na Architectura” e a 1 de Março surge o artigo “Sobre os Artistas Rabiscadores”.<sup>25</sup> Em Junho surge, no jornal teórico do Partido *Sob a Bandeira Marxista (Pod znamenem marksizma)*, um artigo de Polikarp Lebedev, intitulado “Contra o Formalismo na Arte Soviética”.<sup>26</sup>

O artigo “Sobre os Artistas Rabiscadores” (*Pravda*, 1 de Março de 1936) dirige um ataque ao formalismo na ilustração infantil, enquanto que o artigo do historiador e crítico de arte Polikarp Lebedev “Contra o Formalismo na Arte Soviética” tem um carácter mais abrangente e uma pretensão de fundamentação mais filosófica. Em conjunto dão-nos uma ideia da fundamentação teórica e da aplicabilidade crítica concreta do anti-formalismo às artes plásticas.

O editorial do *Pravda* “Sobre os Artistas Rabiscadores” tem por mote as ilustrações de Vladimir Lebedev para contos infantis de Samuil Marshak, as quais, consideradas uma mutilação da representação, são pejorativamente equiparadas às

---

<sup>24</sup> “The editorial epitomizes in many ways the relationship of the state to Soviet cultural life during the 1930s. In addition to the official bureaucrat mechanisms that exercised daily oversight over the arts, the party elite, including Stalin himself, hovered over the cultural scene as well, often intervening without warning according to an ill-defined set of norms and protocols. Bureaucrats and cultural agents treated these periodical emanations from above as a form of bellwether, dictating the general path that future artistic activity and cultural policy were to take. In this regard, “Muddle Instead of Music” may be seen as one of the first signs of an impending crackdown on works judged to deviate from the officially prescribed (but poorly defined) Socialist Realism mainstream.” Kevin M. F. Platt and David Brandenberger (eds.), *Epic Revisionism*, p. 135

<sup>25</sup> A tradução do título deste artigo varia conforme as suas reedições. Nalgumas edições surge como “On Scrawling Artists”, mas na edição consultada surge sob o título “The Artist-Daubers”, *Art and Power: Europe under the dictators 1930-45*. (ed. by Dawn Ades, Tim Benton, David Elliott and Iain Boyd Whyte). London: Thames and Hudson: Hayward Gallery, 1995, pp. 255-6. Sobre a sequência de artigos ver *Dream Factory Communism. The Visual Culture of the Stalin Era* (ed. by Boris Groys and Max Hollein), p. 350

<sup>26</sup> Polikarp Lebedev, “Against Formalism in Soviet Painting”, *Pod znamenem marksizma*, 6, 1936. Consultado em Ilia Dorontchenkov (ed.), *Russian and Soviet Views of Modern Western Art: 1890s to Mid-1930s*. Berkeley: University of California Press, 2009, pp. 306-7

representações da Idade Média (pelo seu afastamento de uma representação mimética), às de um manual de anatomia (pela desconstrução da forma intrínseca ao Modernismo) ou ao primitivismo dos desenhos infantis:

*Here is a book which one peruses with revulsion, like a handbook of anatomical pathology. Here are all kinds of child monsters which could only be created by the imagination of comprachicos<sup>27</sup>: horrible rickety types o matchstick legs with swollen stomachs, children without eyes or noses, child-monkeys, feeble-minded children, savage and overgrown girls. Here adults too are deformed and the animals are cripple. (...)*

*In this world of deformity, even plants seem to have passed through the hands of comprachicos: trees are unhealthily distorted, with repulsive growths and lamps, vile palms, thorny shrubs, obviously lacking in scent. The sun never penetrated these dark jungles.*

*Even things, everyday things — tables, chairs, suitcases, lamps — have all been corrupted, broken, spoilt, deliberately given such appearance that they are repellent to look and impossible to use.<sup>28</sup>*

A forma que em contrapartida se valoriza não é definida através de um receituário de normas ou critérios críticos claros, mas antes — e isso é muito interessante — através de adjectivos abstractos descritivos de um mundo socialista idealizado: um mundo solar, alegre, feliz, sensato, sorridente, saudável, forte, belo, natural e necessário. Ou seja, as características de ordem da realidade pretendida deveriam ser transportas para uma forma artística, numa equivalência indissolúvel em que a corrupção de uma das partes afectaria necessariamente a outra: a deformação da representação ameaçava corromper o seu referente (a realidade), e um referente ideal (a realidade soviética) deveria encontrar uma tradução transparente (legível e realista) da sua harmonia. Nesta crença arreigada do potencial modelador da arte sobre as mentalidades — ou mesmo sobre a criação do Homem Novo — o Realismo Socialista é, efectivamente, herdeiro das ambições das vanguardas históricas.

---

<sup>27</sup> “Comprachicos” é um termo que o autor emprega deste o início do artigo e que define do seguinte modo: “One of the darkest and cruel practices of Middle Ages was the mutilation of children. The masters of this craft were called the *comprachicos* [literally, child-buyer/s]. Victor Hugo described them in his novel *L’homme qui rit*. The *comprachicos* maimed children, transforming their faces into monstrous masks. Revulsion from the tiny monsters and sympathy for them formed the basis of a profitable begging industry.” “The Artist-Daubers”, *Pravda*, 1 de Março de 1936. Consultado em *Art and Power: Europe under the dictators 1930-45*. (ed. by Dawn Ades, Tim Benton, David Elliott and Iain Boyd Whyte), pp. 255-6

<sup>28</sup> “The Artist-Daubers”, p. 255

*It is as if an evil, ruthless comprachicos, with a deadly hatred for everything natural, simple, joyful, happy, wise and necessary, had passed through the whole book, spoiling and befouling everything (...)*

*Nowhere does formalism reveal itself so openly as in drawings for children. It is here that its inner emptiness, morbidity, and decay are seen in their full colours. Daubings in children's books are deeply reactionary, since they are an open and complete denial of the whole of the real world of children. A healthy, happy, joyfully laughing Soviet child is hateful to the comprachicos artist, as is the everyday world of plants, flowers, objects and machines. (...) In this world of smeared ink there is, and can be, no room for laughter and sunshine. Obviously, the artist does not need them. Or rather, they are hateful to him because they are real, alive, speaking of health, strength and beauty. Formalism has a haughty, contemptuous attitude to the real world, to living colours and sounds. It rejects the integrity of the image in painting, as it denies melody and clear phrasing in music.<sup>29</sup>*

A forma pretendida é assim realista, clara, simples, de identificação imediata, compreensível, acessível às massas e tradutora da ordem perfeita do ideal soviético. Referindo-se à relação do texto com a ilustração, o autor enfatiza o contraste da sua clareza e acessibilidade:

*Nothing is more striking than the contrast between the lively tone of Marshak's verse tales and this dark outburst of the distorted fantasy of Lebedev who, had he wished, could have provided skilful, understandable drawings. In the stories, all the words are simple, humorous, clear — this is why even small children love them. But everything in the drawings is deformed, distorted, totally humourless, incomprehensible, and completely unrelated to the text.<sup>30</sup>*

Uma constante nos ataques ao formalismo é que este nunca é equacionado a uma incapacidade ou incompetência técnica: ele é sempre investido de uma intencionalidade — que por isso torna o seu “pecado” mais grave — de deformação da forma, com as piores conotações políticas. A sua associação ao Modernismo das vanguardas russas ou ao Modernismo ocidental é constantemente reiterado, fazendo da campanha anti-formalista uma demarcação identitária contínua com o seu “outro”. Ao individualismo, elitismo e apolitismo do artista que insiste na experimentação formal, contrapõe-se uma arte de acessibilidade democrática e assumidamente política:

*In painting and sculpture, this “art”, used to be called progressive or “left”. It was openly formalistic. Its bourgeois nature was betrayed by its passion for all kinds of deformity and distortion. (...)*

---

<sup>29</sup> The Artist-Daubers”, pp. 255-6

<sup>30</sup> The Artist-Daubers”, p. 255

*The formalism has a scornful attitude to the wider audience. Not only does he not want to be understood; he sees understanding as a humiliation for him. (...)*

*When the artist set himself to produce his drawings, he was not thinking about children, the readers of the book, but only and exclusively about himself. Whether or not a drawing helps a child to understand and master the text of a story is a trifling matter, nothing at all to do with the task of art. The primary aim is to find a line which pleases the gaze of the artist himself. These are actually drawings for a small circle of aesthetes, tacked on to a children's book. Children will be repelled by the Formalists' daubs, but "art lovers" will be pleased to place the book on the shelf reserved for publications in bad taste.*<sup>31</sup>

O contraste com a perspectiva crítica modernista sobre a forma não poderia ser mais evidente: a “contemplanção desinteressada” da forma e o deleite sensual que Greenberg lhe imputa é aqui plenamente reconhecido, mas condenado pelo seu elitismo e apolitismo.

O outro artigo mencionado referente à campanha anti-formalista nas artes plásticas — “Contra o Formalismo na Arte Soviética” de Polikarp Lebedev<sup>32</sup> — tem uma ambição mais ampla, permitindo-nos por isso aferir a relação destes desenvolvimentos da teoria artística do Realismo Socialista com o sistema ideológico de que deveria ser parte integrante.

Neste artigo, o formalismo surge completamente equacionado ao Modernismo e às vanguardas artísticas, apresentando-o — seguindo a esteira de Jdanov no seu discurso inaugural do Realismo Socialista — como sintomático do declínio e decadência do capitalismo ocidental. A sucessão de movimentos artísticos desde o Impressionismo deve-se, para Lebedev, ao facto do individualismo e do subjectivismo da arte moderna quebrar qualquer laço desta com a “vida real”, de abdicar do potencial da arte para “conhecer e representar o mundo e as relações sociais”:

*... Formalist art develops amid capitalist decline and decay. From the late nineteenth century and through the twentieth, the artistic life of the West has been marked by the creation of a great many trends, one after another: Impressionism, Neo-Impressionism, Symbolism, Fauvism, Dadaism, Cubism, Futurism, and so on and so forth. Their rapid appearance and disappearance is explained by the fact that none of them had any basis in real life.*

---

<sup>31</sup> The Artist-Daubers”, pp. 255-6

<sup>32</sup> Polikarp Lebedev (1904-1981): Historiador, crítico de arte e funcionário do Comité Central do PCUS. Em Fevereiro de 1948 tornar-se-á o chefe do Comité Artístico do governo soviético e em 1954 director da Galeria Estatal Tretiakov. Ilia Dorontchenkov (ed.), *Russian and Soviet Views of Modern Western Art: 1890s to Mid-1930s*, p. 306

*The beginning of bourgeois art's decline was reflected as early as the 1870s and 1880s, in the worldview and works of the Impressionists... The Impressionists' worldview coincides perfectly with the philosophy of subjective idealism. Art for them is not a means of cognizing and representing the world and social relations; in the contrary, they value the subjective and incidental. Art is merely the expression of the artist's transitory subjective impressions at a given moment in a given emotional state.*<sup>33</sup>

A delimitação do “pecado formalista do Modernismo” no Impressionismo terá importantes consequências para a teoria e historiografia artísticas do Realismo Socialista. Por um lado, significa o repúdio da temática das obras servir apenas como um pretexto para explorações formais, reafirmando peremptoriamente o primado do conteúdo politicamente relevante sobre a forma; por outro lado, lança as bases da genealogia histórica que o Realismo Socialista construirá para si próprio: identificando e delimitando o período da História da Arte a partir de então proscrito (o Modernismo), esclarece que o Realismo Socialista deverá edificar as suas raízes na tradição realista oitocentista que o precedeu. Não surpreende assim que neste mesmo ano de 1936 se comece a assistir na Rússia a uma reabilitação historiográfica do movimento artístico dos Itinerantes com uma série de exposições retrospectivas, como em breve veremos, e que no ano seguinte o mesmo seja objecto de uma monografia de Igor Grabar: conciliando a valorização da herança artística realista com o nacionalismo emergente, os Itinerantes serão apresentados como o antepassado pré-revolucionário russo do Realismo Socialista, como a “*nossa herança artística genuína*”, sublinhando uma evolução “na continuidade”, legitimadora do recém-estabelecido paradigma estético e historiográfico.

Por volta de 1947-48, assistir-se-á a uma renovação da campanha anti-impressionista<sup>34</sup>, mas as bases da fundamentação filosófica com que então se pretenderá sustentar a mesma já se encontram aqui enunciadas: o Impressionismo é equacionando com a mundividência subjectivista de Mach, contra-atacando-se esta através da recuperação da argumentação de Lenine exposta em *Materialismo e Empirocriticismo* (1908). Invocando esta figura de autoridade, a legitimidade do ataque ao Impressionismo vê-se assim redobrada.

---

<sup>33</sup> Polikarp Lebedev, “Against Formalism in Soviet Painting”, *Pod znamenem marksizma*, 6, 1936. Consultado em Ilia Dorontchenkov (ed.), *Russian and Soviet Views of Modern Western Art: 1890s to Mid-1930s*, p. 306

<sup>34</sup> Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, p. 283

*All their attention [Impressionists' attention] is concentrated on color and on presenting on canvas subtle color combinations conveying light, atmosphere, and so on. Lines marking the boundaries of objects disappear, humans are eliminated, and the human figures that do occur in portraits or pictures serve merely as occasions for demonstrating properties in color. (...)*

*Thus, for the Impressionists, as for the Machists, the real world becomes a “set of sensations”, a set of visual sensations expressed in accordance with the artist's emotional state...*

*Our formalists have been imitators of Western formalism since before the Revolution. In Russia, the Jack of Diamonds, Donkey's Tail, Futurists, Cubo-Futurists, Non-Objectivists, and so on have been far removed from the struggle of the proletariat and the problems of the real life. Like their Western brethren, they have ignored the revolutionary struggle of the working class and eliminated real people and their social life from art. Besides admiring the negative aspects of contemporary bourgeois art, all our formalists, including those of the “left”, have typically disregarded our genuine artistic heritage...<sup>35</sup>*

Redigido no mesmo ano em que é aprovada a nova Constituição Soviética — cujo artigo 126 reafirmava o papel dirigente do Partido sobre “todas as organizações de trabalhadores sociais e estatais”, o que incluía as organizações artísticas<sup>36</sup> —, o artigo de Lebedev demonstra compreender claramente o lugar da arte (e da cultura em geral) no conjunto do sistema global do aparelho e da ideologia soviética: parte integrante, subordinada e coadjuvante do projecto de construção do socialismo dirigido pelo Partido, a arte deveria saber aplicar a si própria as directrizes ideológicas emanadas da cúpula política. Se, como conclui Lebedev, Estaline apelara ao esforço para extirpar as sobrevivências do capitalismo na economia, a arte deveria saber aplicar a si própria esta directriz, ou seja, deveria erradicar o formalismo (tradução do capitalismo no domínio artístico) da sua produção:

*The appearance of formalism in Soviet art is a survival of capitalism that is particularly hostile to socialism.<sup>37</sup>*

Entre Fevereiro e Março de 1936, reagindo à publicação dos editoriais anti-formalistas no *Pravda*, realizam-se encontros de artistas, compositores e escritores para discutir as consequências dos mesmos. O meio institucional artístico apressa-se a demonstrar temerosa e escrupulosamente a sua obediência a este novo rumo

---

<sup>35</sup> Polikarp Lebedev, “Against Formalism in Soviet Painting”, p. 306

<sup>36</sup> Irène Semenov-Tian-Chansky, *Le Pinceau, La Faucille et le Marteau*, pp. 75-76

<sup>37</sup> Polikarp Lebedev, “Against Formalism in Soviet Painting”, p. 307

ideológico: denunciavam-se artistas como formalistas (Drevin, Favorski, Tatlin, Shterenberg e Tyshler) e naturalistas (Katsman e Perelman) e inicia-se uma campanha para remover as obras da vanguarda russa das exposições permanentes da Galeria Tretiakov (Moscovo) e do Museu Russo (Leninegrado).<sup>38</sup> Tudo indica que a iniciativa deverá ter partido de Platon Kerzhentsev, presidente do Comité para os Assuntos Artísticos, como o atesta o memorando que dirige a Estaline e a Molotov sobre o assunto, datado de 19 de Maio de 1936. Considerando que a Galeria Tretiakov e o Museu Russo devotavam uma importante parte do seu espaço expositivo a “composições de natureza Formalista e naturalista” — as quais adjectiva de “insignificantes na sua importância artística” e “prejudiciais” — em detrimento dos “melhores mestres realistas russos” dos séculos XIX e XX” (isto é, os Itinerantes), os quais permaneciam escondidos nas reservas, apela a uma inversão desta situação, considerada uma distorção da representação museológica do período soviético.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> *Dream Factory Communism. The Visual Culture of the Stalin Era* (ed. by Boris Groys and Max Hollein), p. 350

<sup>39</sup> O documento em questão afirma o seguinte: “In the last twenty to twenty-five years, our country’s two foremost museums, the St[ate] Tretiakov Gallery and the Russian Museum, have been filled with compositions of a Formalist and naturalist kind. Insignificant in their artistic importance and, in a number of instances, simply harmful compositions, they take up, however, to this day, a significant portion of the museum’s exhibition space (for instance, compositions by the Jack of Diamonds [Budnovyi valet] group and other Formalist cliques. I am attaching photographs of a number of these kinds of pictures). At the same time, many pictures, sculptures, and drawings by the best Russian realist masters of the nineteenth and twentieth centuries are being kept in storerooms. Thanks to the large number of Formalist compositions, the Soviet period is represented falsely in the Tretiakov Gallery.

The inadmissibly low level of many compositions supposedly characterizing the Soviet period is especially startling in comparison with the marvelous exhibit of I. Repin. This kind of “picture” naturally evokes sharp responses among worker visitors.

Hence arises the task of reviewing the appropriate sections of our museums to preserve in the exhibition halls the best realistic compositions of our era and in part those compositions by prominent masters that are close to realism.

The review must now touch on only the two museums (Tretiakov Gallery and Russian Museum) and only the pictures of the last twenty to twenty-five years.

As for the works that are subject to removal from exhibition but are at the same time material for art-historical study, it makes sense to separate them in a special building closed to the mass viewer.

Along with this rehanging of pictures, and based on the experience of the Repin exhibit, the Committee on Arts Affairs, for the purposes of propaganda for realist art, proposes organizing several exhibitions of this nature — Surikov, Rembrandt, and so forth.

I request approval for the following resolution:

1. Approve the proposal of the Committee on Arts Affairs to remove from the general exhibition halls of the Tretiakov Gallery and Russian Museum (in Leningrad) compositions of a Formalist and crudely naturalistic nature from the last twenty-five years.

2. Approve the organization by the Committee on Arts Affairs of special exhibitions of the realist artists Repin, Surikov, and Rembrandt.” “Memorandum of Chairman P. M. Kerzhentsev of the Committee on Arts Affairs under the SNK SSSR to I.V. Stalin and V. M. Molotov on the need to remove artistic compositions of the Russian avant-garde from museum exhibitions”, 19 May 1936,

Assistimos assim uma vez mais à forma como o anti-formalismo, nestes meados dos anos de 1930, se articula com um crescente nacionalismo: a condenação do formalismo, equacionado ao Modernismo ocidental, é sincronizado com um recrudescente nacionalismo historiográfico e museológico — a eliminação da vanguarda russa e a reabilitação do realismo russo oitocentista são duas faces da mesma moeda. A tentativa de apagar a memória da vanguarda russa do meio artístico e do público soviético e de manter a sua “nefasta influência” afastada do mundo solar e ordenado do Realismo Socialista durará longos anos. A sua pena de condenação à obscuridade das reservas dos museus apenas será levantada após a morte de Estaline.

A reabilitação da herança realista russa dos Itinerantes far-se-á logo em 1936 — e seguindo uma proposta de Kerzhentsev apresentada no mesmo documento —, através de exposições retrospectivas. Ilya Repin (1936), Ivan Kramskoi e Vassili Surikov (1937) e Isaac Levitan (1938), eminentes membros dos Itinerantes, merecerão esse destaque, demonstrando como o isolacionismo cultural se traduz na recuperação de uma referência nacional desacreditada durante o período revolucionário. Simultaneamente, este enfoque no realismo russo oitocentista estipula (ainda que indirectamente) critérios teóricos e formais para a definição do Realismo Socialista na pintura: o conceito de *narodnost* (espírito nacional ou popular das obras e sua acessibilidade às massas, autorizando deste modo temas anteriormente suspeitos, como a história ou a paisagem russa<sup>40</sup>) começa a emergir como um dos seus eixos axiomáticos, e a forma realista dos Itinerantes (proposta por parte considerável dos membros da extinta AKhRR e que transitará para a definição do Realismo Socialista na pintura) será assumida como o modelo a partir do qual se deverá elaborar o “estilo” do Realismo Socialista.<sup>41</sup> A construção de uma genealogia legitimadora do Realismo Socialista é pois, simultaneamente, a delimitação do seu quadro de referências teóricas e formais orientador.

---

*Soviet Culture and Power. A History in Documents, 1917-1953.* (ed. by Katerina Clark, Evgeny Dobrenko, Andrei Artizov, Oleg Naumov), pp. 241-242

<sup>40</sup> Sobre o conceito de *narodnost* veja-se, por exemplo, o artigo do crítico German Nedoshivin “A questão da *narodnost* da arte soviética”, *Iskusstvo*, 1950, nº 6, pp. 72-82 em Antoine Baudin, *Le réalisme socialiste de la période jdanovienne, 1947-1953*. Vol. 1: *Les arts plastiques et leurs institutions*, pp.330-338

<sup>41</sup> Antoine Baudin, *Le réalisme socialiste de la période jdanovienne, 1947-1953*. Vol. 1: *Les arts plastiques et leurs institutions*, pp. 20-21.



A conjugação do anti-formalismo com a recuperação das tradições nacionais será transversal a todos os domínios artísticos, enquadrando-se na revisão historiográfica maior encetada em 1934. Com efeito, a viragem da política cultural soviética para o nacionalismo, em 1936, significou a reabilitação da Rússia pré-revolucionária em muitos dos seus aspectos, abandonando assim a crítica que a ideologia pós-revolucionária lhe dirigia, como “prisão das nações étnicas”, um império odioso, um Estado policial e um país atrasado. Estes posicionamentos passaram então a ser vistos como “um atitude irreverente em relação ao passado”, devendo-se a partir de então enfatizar “o heroísmo do povo” e a “sabedoria” dos czares na construção e defesa do Estado.<sup>42</sup> Com esta viragem ideológica, a crítica típica dos anos de 1920 ao passado czarista deixa de ser bem acolhida, e o autor que não captasse esta mudança seria eleito como um alvo paradigmático de um ataque “demonstrador do rumo correcto”.

Um exemplo disso mesmo é a condenação de Demian Bedny em 1936, devido ao libreto que escrevera para a ópera *Os Bogatirs*, com música de Borodin e direcção artística de A. Y. Tairov. Autor de poesia agitational próximo dos líderes do Kremlin antes e após a Revolução, conheceu o auge do êxito com a sua poesia popular durante a Guerra Civil. Porém, falhando o imediato reconhecimento da viragem ideológica orquestrada pelo Partido em meados da década de 30, escreve um libreto satirizando os *bogatirs*, cavaleiros dos épicos folclóricos e dos contos russos, criticando a introdução do cristianismo na Rússia e valorizando os salteadores da Rússia de Kiev da Idade Média como heróis revolucionários. O Comité Central apressa-se a emitir uma resolução, a 14 de Novembro de 1936, condenando a peça de Bedny e ordenando a sua remoção do repertório: repudia a sua interpretação histórica dos *bogatirs* (interpretados pelos ideólogos oficiais como “portadores das características heróicas do povo russo”), a sua valorização dos salteadores (meros ladrões individualistas sem sentido de Estado), e rejeita a sua interpretação do cristianismo, visto agora pelo Partido como uma etapa histórica positiva no desenvolvimento cultural dos povos eslavos<sup>43</sup>.... Os imperativos de defesa nacional,

---

<sup>42</sup> Katerina Clark e Evgeny Dobrenko, *Soviet Culture and Power. A History in Documents, 1917-1953*. (ed. by Katerina Clark, Evgeny Dobrenko, Andrei Artizov, Oleg Naumov), p. 249

<sup>43</sup> “Resolution of the TsK VKP(b) Politburo on banning D. Bedny’s Play *The Bogatyr*”, 14 November 1936, *Soviet Culture and Power. A History in Documents, 1917-1953*. (ed. by Katerina Clark, Evgeny Dobrenko, Andrei Artizov, Oleg Naumov), pp. 250-1

tornados cada vez mais prementes devido à ameaça fascista, a necessidade de mobilização popular para uma guerra iminente e a ênfase de uma perspectiva de construção estatal sobre uma moral revolucionária terão estado certamente na base desta revisão historiográfica.<sup>44</sup> Ciente da necessidade de tornar este novo rumo ideológico público, o Comité Central conclui a sua resolução apelando a Kerzhentsev para escrever um artigo no *Pravda* divulgando o seu conteúdo, o que acontecerá logo no dia seguinte.<sup>45</sup> Pouco estimado nos círculos intelectuais devido ao carácter excessivamente cru dos seus versos de agitação propagandística (característica reconhecida pelo próprio Lenine), Bedny perde nesta data o que lhe restava do apoio das autoridades oficiais, vindo a ser expulso da União de Escritores em 1938.<sup>46</sup>

Em 1937 prosseguem as purgas no Partido, realizando-se o segundo grande julgamento que condenará Piatakov e Radek.<sup>47</sup> Não obstante ainda ser possível observar alguma abertura e ecletismo nas políticas museológicas — como o atesta um estudo de A. Lebedev e K. Sitnik sobre “Os museus de arte da U.R.S.S. 20 anos depois de Outubro”, publicado na *Iskusstvo*, o qual ainda ousa afirmar a importância

---

<sup>44</sup> Como sustenta David Brandenberger, começa-se a valorizar o passado russo pré-revolucionário e a criticar quem o atacasse em termos de uma retórica leninista revolucionária. Consequentemente, proíbe-se a diabolização do império russo czarista e dos mosteiros, pois ambos, segundo a nova perspectiva historiográfica, haviam contribuído para a formação e crescimento do Estado. Como disse Jdanov a Bubnov: “The most important historical factor is ‘the gathering of the Rus.’” A cristianização da Rússia começa assim a ser valorizada, na medida em que passa a ser interpretada como um veículo de literacia e de outros desenvolvimentos culturais. Do mesmo modo, começa-se progressivamente a abandonar a crítica ao Estado moscovita e às reformas de Pedro, o Grande, pois essas críticas eram inconciliáveis com a perspectiva progressivamente estadista da História sustentada pela hierarquia partidária. Para além disso, a construção de uma narrativa que sublinhasse a continuidade do Estado Soviético com o império czarista visava dotar o primeiro de uma legitimidade que se sentia que a narrativa histórica marxista era incapaz de lhe fornecer: “Historical continuity with the Russian empire was evidently to endow the stalinist regime with a state-oriented legitimacy that undiluted Marxist-Leninism had been unable to provide.” Ver David Brandenberger, *The ‘short course’ to modernity*, pp. 70-74

<sup>45</sup> Platon Kerzhentsev, “Falsification of the National Past (about Demian Bedny’s “Heroes””, *Pravda*, 15 de Novembro de 1936. Consultado em <http://www.soviethistory.org/index.php?page=article&ArticleID=1936kerzh1&SubjectID=1936opera&Year=1936> a 11.09.29

<sup>46</sup> Katerina Clark e Evgeny Dobrenko, *Soviet Culture and Power. A History in Documents, 1917-1953*. (ed. by Katerina Clark, Evgeny Dobrenko, Andrei Artizov, Oleg Naumov), pp. 250-1

<sup>47</sup> Sheila Fitzpatrick considera este o julgamento crucial, na medida em que na sua perspectiva é o que anuncia efectivamente as grandes purgas. Sublinha que o mais interessante é o facto de Estaline e Molotov terem insistido numa continuidade entre o julgamento dos engenheiros de Shakhty em 1928 e o de Piatakov em 1937, afirmando que se no primeiro a ameaça vinha de técnicos especializados que não eram comunistas, no segundo vinham de comunistas que não eram técnicos especializados. Sheila Fitzpatrick, *The Cultural Front*, pp. 170-1

das colecções de arte estrangeira nos museus soviéticos<sup>48</sup> —, o nacionalismo, o isolacionismo e o anti-formalismo começam definitivamente a ganhar terreno. A confirmá-lo está a alteração da designação do Museu Estatal das Artes Visuais para Museu Pushkin (escritor reabilitado como marco maior e inaugural na genealogia do Realismo Socialista para o campo literário), a crítica aos “parasitas”, formalistas, naturalistas e seus defensores no seio da MOSKh — não obstante a figura relativamente liberal de Sergei Gerasimov<sup>49</sup> ter sido nesse ano indigitada para a presidência dessa instituição<sup>50</sup> —, as purgas em instituições culturais sob o pretexto de “caça aos espiões” — de que é exemplo a “descoberta” de “actividades anti-soviéticas” no Hermitage e na cooperativa *O Artista*<sup>51</sup> — e a resolução do Politburo a banir a produção do filme de Eisenstein *O Prado de Bejine* (datada de 5 de Março de 1937), por este não se coadunar com a mensagem política pretendida com a encomenda.<sup>52</sup>

---

<sup>48</sup> Como nos dá conta Antoine Baudin, o estudo sobre o estado dos museus soviéticos publicado por A. Lebedev e K. Sitnik, com o título “Os museus de arte na U.R.S.S. 20 anos depois de Outubro”, publicado no nº 6 da *Iskusstvo* de 1937, pp. 149-168, reflecte as medidas revisionistas em curso, nomeadamente a campanha anti-formalista e a promoção da tradição russa, mas ainda denota uma grande preocupação com as tarefas científicas da instituição museológica e sublinha a importância das colecções de arte estrangeira nos museus soviéticos: “Fin 1937, une étude sur l’état des musées soviétiques (A. Lebedev, K. Sitnik, «Les musées d’art d’URSS 20 ans après Octobre», *Iskusstvo*, 1937/6, 149-168) donne certes acte des mesures révisionnistes en cours, notamment en matière de lutte contre le formalisme et de promotion de la tradition russe, mais fait encore largement la part des tâches scientifiques (sinon extra-idéologiques) de l’institution muséale. Elle insiste d’autre part sur l’importance des collections d’art étranger et de leur développement, y compris celles du Musée du nouvel art occidental de Moscou, fermé dix ans plus tard comme symbole de la diversion esthétique et idéologique. Mais la fréquentation massive qui marque les expositions d’art russe du XIXème siècle sera largement exploitée à l’appui des isolationnistes.” Antoine Baudin, *Le réalisme socialiste de la période jdanovienne, 1947-1953*. Vol. 1: *Les arts plastiques et leurs institutions*, pp. 20-21

<sup>49</sup> Sergei Vasilyevich Gerasimov (1885-1964): Estudante de Konstantin Korovin, junta-se mais tarde ao grupo Makovets. As suas aguarelas iniciais denotam alguma influência modernista, a qual será menos pronunciada na sua obra posterior. Nos anos de 1920 leccionou no Vkhutemas, tendo então realizado posters e pinturas de propaganda para o governo. Era conhecido no mundo artístico russo por ser um pensador liberal cujas pinturas mostravam influências do Impressionismo e de outros movimentos modernos. No tempo de Estaline, essas opções estéticas colocavam-no em clara oposição a Alexander Gerasimov, mais conservador e académico, o qual o substituirá na presidência da MOSKh em 1938. Durante a II Guerra Mundial, juntamente com outros membros do Instituto Surikov, foi evacuado para Samarcanda, época de que datam algumas das suas pinturas mais conhecidas (como “A Mãe do Partisan”, 1943). Com a morte de Estaline e a ascensão de Krushchev, Sergei Gerasimov foi indigitado para presidente da União de Artistas da U.R.S.S., posição que ocupou de 1958 até à sua morte em 1964.

<sup>50</sup> *Dream Factory Communism. The Visual Culture of the Stalin Era* (ed. by Boris Groys and Max Hollein), p. 351

<sup>51</sup> *Dream Factory Communism. The Visual Culture of the Stalin Era* (ed. by Boris Groys and Max Hollein), p. 351

<sup>52</sup> O argumento deste filme encomendado a Eisenstein denota de forma dramática o clima das purgas e do incitamento à delação que observámos na análise do artigo “For the Fatherland!”, de 1934. O filme

Acontecimento de suma importância neste ano de 1937 é publicação do manual de Shestakov *Breve Curso sobre a História da U.R.S.S.* A preocupação com a elaboração de novos manuais escolares de História (bem como com a formação de professores) data da reestruturação do ensino da História decretado em 1934. Após vários ensaios, o único manual de História que sobreviveu ao processo de sucessivas reedições foi esta obra de Shestakov. Como afirma David Brandenberger, trata-se de uma história política desde a pré-história até à Constituição de Estaline em 1936, composto por aquilo que Benedict Anderson chama “grandes eventos” e “grandes líderes”, fornecendo um *pedigree* de 1000 anos de autoridade e legitimidade à liderança soviética. Segundo o mesmo autor, esta obra é a “incarnação da perspectiva histórica estalinista”. Através da reabilitação de heróis do passado (como czares e generais czaristas), da celebração do “povo russo” como um herói colectivo e da mudança de uma retórica internacionalista para uma retórica defensiva do Estado-nação, a obra pretendia esbater a divisão entre a história russa e a história soviética, apresentando a hierarquia partidária simultaneamente como revolucionários e como herdeiros do império russo.<sup>53</sup>

Em 1938, ano do terceiro e último grande julgamento-espectáculo — no qual são condenados Bukarine e Rikov —, assiste-se a mudanças políticas na cultura que significaram, paradoxalmente, uma maior centralização e controlo sobre a mesma e um relaxamento da repressão. Após as medidas dramaticamente repressivas deste ano, é geralmente considerado que se inicia o fim das grandes purgas, ou que, pelo menos, estas foram daqui em diante bastante diminuídas.

Durante o ano, vários dirigentes de instituições culturais foram demitidos do seu cargo: em Janeiro, Alexander Fadeev substitui Vladimir Stavsky na direcção da União de Escritores, Boris Shumiatsky foi afastado da direcção do cinema e o conservadorismo de Alexander Gerasimov substitui Sergei Gerasimov na presidência

---

em questão seria sobre a história de Pavlik Morozov, um jovem Pioneiro lendário, que supostamente fora assassinado como um mártir por kulaks depois de ter denunciado o seu próprio pai às autoridades por estar envolvido numa conspiração de kulaks. O título do filme, retirado de um conto de Ivan Turgueniev, denota que Eisenstein pretendia dar um tratamento diferenciado ao argumento, afastando-se da elegia do mártir pretendida pelas autoridades soviéticas. Ver *Soviet Culture and Power. A History in Documents, 1917-1953*. (ed. by Katerina Clark, Evgeny Dobrenko, Andrei Artizov, Oleg Naumov), pp. 242-245

<sup>53</sup> David Brandenberger, *The ‘short course’ to modernity*, pp. 74-86

das MOSKh.<sup>54</sup> Também Platon Kerzhentsev é demitido da presidência do Comité para os Assuntos Artísticos, órgão que, embora tenha continuado a existir, viu doravante o seu poder bastante reduzido. Em Setembro Jdanov é chamado a chefiar o reestruturado Directório do Comité Central para a Propaganda e Agitação — organismo que assegurará a partir de então um controlo directo da liderança partidária sobre todas as áreas artísticas.<sup>55</sup> Não só o Partido assegurava assim um controlo cada vez mais centralizado sobre as artes, como este é cada vez menos mediado.

O meio artístico também não escapa imune às purgas, as quais pareciam focalizar-se em erradicar qualquer réstia de Modernismo dentro de fronteiras: em 1938, os artistas Alexander Drevin e Gustav Klutsis são presos e mortos, o poeta Ossip Mandelstam é preso pela segunda vez, vindo a morrer na prisão em Dezembro desse ano, e Meyerhold — cujo teatro, um dos últimos redutos experimentais ainda existentes, fora encerrado por resolução do Politburo de 7 de Janeiro<sup>56</sup> — não conhecerá melhor sorte, sendo preso em Junho de 1939 e executado em Fevereiro de 1940.

Com o incremento do sentimento de uma guerra iminente — recorde-se que a Alemanha invade a Checoslováquia em 1938 —, a tendência nacionalista na arte é intensificada: passa-se a esperar cada vez mais que a cultura soviética exemplifique a *narodnost*, espelhando a tradição nacional e o patriotismo e sendo acessíveis às massas. O corolário desta tendência nacionalista será um progressivo afastamento da cultura ocidental, o que era especialmente problemático numa altura em que a U.R.S.S. se envolvia na aliança cultural da Frente Popular.

---

<sup>54</sup> Alexander Gerasimov (1881-1963): Estudou pintura e arquitectura na Faculdade de Pintura, Escultura e Arquitectura de Moscovo (MUZhVS) entre 1903 e 1910. Após a Revolução, regressa à sua cidade natal de Koslov onde funda o grupo Comuna dos Artistas de Koslov. Em 1925 vai viver para Moscovo, onde entra para a associação AKhRR, tornando-se quase de imediato um dos seus porta-vozes. Em 1938 torna-se presidente da MOSKh e em 1939 do Orgkom da União de Artistas Soviéticos (cargo que desempenhará com interrupções até 1952). Receberá vários Prémios Estaline pelas suas pinturas (em 1941, 1943, 1946 e 1949) e ainda o título de Artista do Povo da U.R.S.S. em 1943. Em 1947 assume a presidência da recém-fundada Academia das Artes da U.R.S.S. No pós-guerra torna-se uma das figuras mais proeminentes na luta contra o formalismo. Após a morte de Estaline perde alguns dos seus cargos de liderança, mas permanece uma figura activa e importante no meio cultural.

<sup>55</sup> Katerina Clark e Evgeny Dobrenko, *Soviet Culture and Power. A History in Documents, 1917-1953*. (ed. by Katerina Clark, Evgeny Dobrenko, Andrei Artizov, Oleg Naumov), p. 148

<sup>56</sup> Ver resolução do Politburo sobre o encerramento do Teatro de Meyerhold, datada de 7 de Janeiro de 1938: “Resolution of the TsK VKP(b) Politburo on the closure of the Vs. Meyerhold State Theater (GOSTIM)”, *Soviet Culture and Power. A History in Documents, 1917-1953*. (ed. by Katerina Clark, Evgeny Dobrenko, Andrei Artizov, Oleg Naumov), pp. 247-8

Porém, o golpe mais assertivo para os simpatizantes da causa da Frente Popular (e para grande parte da esquerda ocidental) será, como vimos no primeiro capítulo, a assinatura do pacto germano-soviético no ano seguinte de 1939. Embora a U.R.S.S. só tenha entrado oficialmente na II Guerra Mundial com a invasão alemã em 1941, o seu esforço militar começa a ser mobilizado logo nesse ano, ao invadir a Polónia em Setembro e a Finlândia em Novembro.

Ao nível cultural, a participação soviética na Feira Mundial de Nova Iorque desse ano oferece-nos a possibilidade de observar como o paradigma do Realismo Socialista se articulava discursivamente numa imagem cultural identitária perante o seu “outro”, os E.U.A. e a sua arte moderna. No texto introdutório à exposição de pintura patente no Pavilhão Soviético, observamos como o conceito de *narodnost* é instrumentalizado para legitimar o Realismo Socialista e para advogar a sua superioridade (e a da U.R.S.S.) em relação à arte moderna (e aos regimes políticos) do Ocidente. A plasticidade deste conceito presta-se assim a utilizações diferenciadas, conforme este se destine a um discurso para consumo interno — onde o que está em causa são objectivos de mobilização popular e de legitimação do regime — ou a um discurso para consumo externo —, no qual, como veremos, *narodnost* será sobretudo equacionada a uma cultura democrática por oposição ao elitismo da arte moderna.

O texto em questão começa precisamente por inquirir o que é que distingue a pintura do Realismo Socialista da restante arte moderna, respondendo que é o facto de esta ser “o retrato verídico da vida na Terra dos Sovietes”, devotada ao “novo homem socialista”, “impregnada com grandes ideais humanitários”, expressos numa forma clara e simples:

*What is it that is new in Soviet painting? What distinguishes it from the rest of the modern painting in the world? What is there that attracts the heightened attention of the artist, the critic, the historian and the public in general?*

*The answer to these questions lies in the work of the Soviet artists themselves — in the truthful portrayal of life in the Land of the Soviets, in the subjects of their paintings, devoted to the new Socialist man, his life, struggle and labor, his ideals, emotions and dreams. It lies in the very nature of Soviet art, which is impregnated with great humanitarian ideals. It lies in the simplicity and plastic clarity of the pictorial language of Soviet paintings, sculpture and graphic art.*<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> “The Introductory Text to the Soviet Pavilion at the World’s Fair, 1939”, *The Aesthetic arsenal: socialist realism under Stalin*. (ed. by Miranda Banks) New York: The Institute of Contemporary Arts, P.S.1 Museum, 1993, p. 8.

Porém, o aspecto em que mais é enfatizado o contraste do Realismo Socialista com a arte moderna ocidental é a sua acessibilidade às massas, o seu carácter eminentemente democrático, tradutor de uma sociedade igualitária onde todos os estratos sociais participam activamente na cultura, seja ao nível do seu consumo e discussão, seja inclusivamente ao nível da possibilidade de participação na sua produção:

*In his work the Soviet artist primarily addresses the people. His art is democratic. That is why hundreds of thousands of visitors attend our art exhibitions, that is why the Soviet people take the successes and failures of their favorite artists so much to heart, that is why such heated discussions arise about various paintings — discussions in which the collective farmer and the student, the worker and the university professor, the Muscovite and the visitor from remote borderlands take equal part.*<sup>58</sup>

*(...) Most workers' clubs and large enterprises have their own fine-arts circles. There are such studios and circles in the Workers' and Peasants' Red Army and Navy, where young men have every opportunity of developing their artistic abilities. This mass aspect of amateur arte activity with its circles and studios serves as the living spring from which are dawn the forces of students for state art schools, the forces of young artists, coming from the very midst of the masses.*<sup>59</sup>

Talhando o argumento à medida do público-alvo norte-americano, invoca-se a biografia de alguns artistas para revelar uma versão soviética do *self-made man* (embora aqui, obviamente, o sublinhar do igualitarismo social se entreteça com a necessidade de apresentar o império soviético como uma nação multiétnica, respeitosa da diversidade das suas nacionalidades e respectivas sensibilidades artísticas):

---

A estrutura discursiva de pergunta-resposta com a qual este texto é iniciado é muito comum ao discurso oficial soviético desta época, e atesta o carácter eminentemente pedagógico (e nesse sentido, a sua crença arraigada na possibilidade de modelação das mentalidades) que se reconhecia ao discurso.

<sup>58</sup> “The Introductory Text to the Soviet Pavilion at the World’s Fair, 1939”, p. 8. A esta enfatização da possibilidade de participação igualitária nas discussões artísticas de todos os estratos sociais — desde o agricultor ao estudante, do operário ao professor universitário, do moscovita ao habitante de províncias remotas, como afirma o texto — não serão alheios dois aspectos. Um primeiro relaciona-se com o facto de, como já afirmámos anteriormente, também a teoria e a crítica do Realismo Socialista, e não apenas a sua produção artística, apresentarem uma acessibilidade para as massas. Um segundo aspecto que poderá ter influenciado na enfatização deste igualitarismo terá sido o facto de Estaline, no XVIII Congresso do PCUS (realizado entre 10 e 21 de Março desse ano de 1939), ter atribuído formalmente à *intelligentsia* um estatuto igual ao dos trabalhadores e kolkozoes, gesto que atrairá um numero crescente de escritores, artistas, músicos e actores ao Partido durante esse ano. *Dream Factory Communism. The Visual Culture of the Stalin Era* (ed. by Boris Groys and Max Hollein), p. 352

<sup>59</sup> “The Introductory Text to the Soviet Pavilion at the World’s Fair, 1939”, p. 10

*Let us glance at the biographies of the artists whose works are represented in this album. You will find here, side by side with young Efanov, who is the son of a Samara shepherd, seventy-year-old M. Nesterov, Member of the Academy. You will find here names that are as yet known to but a few — V. Serov, A. Merkulov, N. Korotkova, — and also the widely known names of artists who have been decorated by the government — I. Brodski and A. Gerasimov. Side by side with the Moscow and Leningrad artists — I. Grabar, A. Rylov, B. Johanson, G. Savitski. S. Gerasimov, P. Konchalovski, A. Deineka and others — you will find the works of the Georgian artist I. Toidze and the Armenian artist M. Saryan.*<sup>60</sup>

Assim, o contraste entre a arte soviética e a arte moderna ocidental é apresentado essencialmente no confronto entre a democraticidade do realismo da primeira e o elitismo do formalismo da segunda:

*In its development Soviet art makes use of the cultural wealth accumulated by mankind, but the difference between modern Soviet art and much of the Russian art of the beginning of the twentieth century (and the new Western art) is so great that we may even speak of contradictory and mutually exclusive views and standards on the principal questions of artistic creativity.*

*To the outré cult of form in pre-revolutionary art, which in the final analysis resulted in a negation of the descriptive quality in art, Soviet art oppose profound content and imagery. To pretentiousness, art for the few, Soviet artists oppose art for the millions, for the masses, for the people. To formalism Soviet art oppose realism.*<sup>61</sup>

O princípio da *narodnost* é deste modo avançado como a justificação teórica (política) da dicotomia realismo-formalismo e como o critério de avaliação da produção artística. Na busca de uma fundamentação mais recuada, evoca-se Lenine como o pioneiro desta concepção artística, o qual terá dito a Clara Zetkin:

*Art belongs to the people. Its roots should penetrate deeply into the very thick of the masses of the people. It should be comprehensible to these masses and loved by them. It should unite the emotions, thoughts and will of these masses.*<sup>62</sup>

Definição clara de *narodnost*: não só as raízes da arte deviam ser populares, como esta deveria ser compreensível às massas, por forma a conseguir mobilizá-las para um objectivo determinado.

---

<sup>60</sup> “The Introductory Text to the Soviet Pavilion at the World’s Fair, 1939”, p. 8

<sup>61</sup> “The Introductory Text to the Soviet Pavilion at the World’s Fair, 1939”, p.9

<sup>62</sup> “The Introductory Text to the Soviet Pavilion at the World’s Fair, 1939”, p.9



Não obstante o destaque dado ao realismo (nomeadamente através de uma leitura da História da Arte soviética nos anos 20 onde o único grupo artístico que surge destacado é a AKhRR), nega-se que o Realismo Socialista possa assumir um carácter tradicionalista ou retrógrado. Um realismo “passivo” surge condenado como naturalista — o Realismo Socialista, como havíamos já visto, não se devia limitar a uma descrição da realidade, mas sim a uma descrição da realidade no seu “desenvolvimento revolucionário”, ou como aqui é afirmado, dirigindo-se à “complexidade dos novos problemas da arte” e da construção socialista:

*‘Soviet themes’ — this was the principal slogan around which all the revolutionary artists united. This slogan answered the demands of the new public which had no intention of becoming reconciled to passive, dead art. It was in this Association [AKhRR] that such masters of Soviet art as A. Gerasimov, B. Johanson, and G. Savitski among others, began their careers.*

*This mighty movement of the new realist art, however, did not bring about great progress in the creative methods of all artists. Some of them failed to grasp the entire complexity of the new problems of art, taking a very narrow view of its tasks. They restricted themselves to a passive, naturalistic reproduction of vital impressions, and reality assumed very dull, monotonous and dismal colors in their paintings. Naturalism was and still is being just as vigorously opposed as formalism.*<sup>63</sup>

É precisamente por caber ao Realismo Socialista a tarefa de expressar a transformação do país e da sociedade (e de simultaneamente a estimular e legitimar), que as suas obras de pinturas são optimistas e alegres: elas demonstram a crença na modernização do país e na edificação de um novo homem:

*Soviet painting is optimistic, it speaks of joyous feelings. Landscapes show the changing aspect of the country. Portraits show its new people. Pictures of complex composition depict its heroic history, its new Socialist life and work.*<sup>64</sup>

Não deixa de ser notável repararmos como o argumento deste texto, alicerçado essencialmente sobre o princípio de uma arte acessível às massas, se opõe ao argumento de “Avant-Garde and Kitsch”, publicado precisamente nesse mesmo ano de 1939. Ambos apostam na ênfase de dicotomias irreconciliáveis — realismo vs. formalismo e vanguarda vs. *kitsch* — e ambos recorrem ao seu “outro” na sua definição identitária, valorizando teorias artísticas diametralmente opostas: “Avant-

---

<sup>63</sup> “The Introductory Text to the Soviet Pavilion at the World’s Fair, 1939”, pp.9-10

<sup>64</sup> “The Introductory Text to the Soviet Pavilion at the World’s Fair, 1939”, p. 11

Garde and Kitsch” identificando na arte para massas (seja esta a arte comercial dos regimes capitalistas ou a arte de propaganda soviética) o inimigo da vanguarda, definida positivamente pelo seu refúgio na exploração autónoma na forma; e o texto soviético para a Feira de Nova Iorque identificando no elitismo do formalismo o inimigo principal de uma arte para massas.

Não obstante os desenvolvimentos observados no paradigma do Realismo Socialista, a configuração da sua estrutura institucional para o campo artístico demorava a formalizar-se. A União de Artistas da U.R.S.S., programada desde 1932, continuava sem existir, facto que terá levado o Conselho de Comissários do Povo, nesse ano de 1939, a ordenar a fundação da mesma “para unificar todos os artistas e os escultores soviéticos”. Forma-se para o efeito um comité de organização preparatório — o Orgkom (também referido como Orgkomitet), o Comité de Organização da União de Artistas —, o qual passa a decidir as matérias centrais em relação às artes visuais até a União de Artistas ser oficialmente fundada em 1957. Antoine Baudin reconhece na formação deste órgão “a última peça de um dispositivo de alinhamento, de homogeneização e de controlo ideológico e formal” do poder político sobre as artes.<sup>65</sup> Alexander Gerasimov é indigitado para a presidência do organismo (cargo que acumula com a direcção da MOSKh), o que atesta a sua crescente proeminência no meio artístico e o acentuar da tendência conservadora e académica na cultura.

No ano seguinte, em 1940, será criado por decreto de 4 de Fevereiro o Fundo Artístico, vocacionado para gerir a assistência material aos membros da União de Artistas, mas possuidor também de poderes para organizar exposições, concursos, criar clubes e bibliotecas, etc.<sup>66</sup>

Neste enquadramento institucional, os estímulos compensatórios aos artistas que demonstravam o seu alinhamento com a estética oficial eram um mecanismo tão importante como as medidas punitivas para os recalcitrantes. Para além de facilidades no alojamento, no acesso a determinados bens de consumo e de lazer, os artistas alinhados dispunham, a partir de 1939, do importante Prémio Estaline, instituído

---

<sup>65</sup> Antoine Baudin, *Le réalisme socialiste de la période jdanovienne, 1947-1953*. Vol. 1: *Les arts plastiques et leurs institutions*, p. 18. Sobre a formação do Orgkom ver também Irène Semenov-Tian-Chansky, *Le Pinceau, La Faucille et le Marteau*, p. 65

<sup>66</sup> Irène Semenov-Tian-Chansky, *Le Pinceau, La Faucille et le Marteau*, p. 70

nesse ano para comemorar o 60º aniversário do líder. Embora só tenha começado a ser atribuído retrospectivamente em 1941, funcionará, a par com a crítica artística, como uma “bússola” adicional para orientar os artistas no rumo que as autoridades pretendiam, em determinado momento, inflectir ao Realismo Socialista.<sup>67</sup>

Como a designação do prémio revela, o culto da personalidade de Estaline tornava-se cada vez mais ostensivo à medida que a década de 30 se aproximava do fim. Com o eclodir da II Guerra Mundial em 1939, não foi seguramente alheio a esse incremento do culto do líder a crescente necessidade de mobilização popular para uma guerra que se sabia que em breve tocaria a Rússia.

Esse momento chegará a 22 de Junho de 1941. A invasão alemã parece encontrar uma Rússia desprevenida, que tarda em reagir, o que lhe granjeará numa fase inicial rápidos avanços territoriais. Segundo David Brandenberger, o pânico que se seguiu à invasão alemã destabilizou o equilíbrio ideológico vigente, forçando os ideólogos do Partido a descobrirem formas novas e eficazes de manter e aumentar a moral da sociedade quando as notícias que chegavam da frente de combate eram pouco encorajadoras. Nesta busca, surgiram desacordos sobre a melhor forma de adaptar a linha posterior a 1937 — feita de uma tentativa de equilíbrio entre as convicções marxistas e as temáticas mais populares russocêntricas — a um contexto de guerra. Continuando o dualismo ideológico do período anterior à guerra, estes desacordos precipitaram uma série de conflitos abertos entre os propagandistas do Partido e os historiadores oficiais. Emerge então um cisma no *establishment* ideológico, o qual opôs os marxistas moderados do período do pré-guerra a uma nova vaga de estadistas neo-nacionalistas, o qual terminaria no último ano da guerra numa linha partidária hegemónica que afirmava o papel predominante do povo russo na família soviética de nações e a qual duraria até ao fim da era estalinista. Deste modo, os debates ideológicos despoletados pela guerra, saldar-se-iam num incremento

---

<sup>67</sup> Council of People's Commissars, “Stalin Prizes and Scholarships”, 20 de Dezembro de 1939. Consultado em

<http://www.soviethistory.org/index.php?page=article&ArticleID=1939stalinprize2&SubjectID=1939gerasimov&Year=1939> a 11.09.29.

Embora o Prémio Estaline tenha sido instituído em 1939, apenas começará a ser atribuído retrospectivamente em 1941, vindo a ser substituído em 1954, no contexto da destalinização, pelo Prémio de Estado. Ver Antoine Baudin, *Le réalisme socialiste de la période jdanovienne, 1947-1953*. Vol. 1: *Les arts plastiques et leurs institutions*, pp. 34-35. Curiosamente, no mesmo ano em que é instituído o Prémio Estaline, a revista *Time* distingue o líder soviético como “homem do ano”.

inédito da tendência nacionalista, mas também na crescente afirmação de um chauvinismo russo sobre as restantes nacionalidades da U.R.S.S..<sup>68</sup>

A destabilização ideológica despoletada pela invasão nazi parece ter fomentado uma perspectiva historiográfica da guerra como um tempo de relaxamento do controlo das autoridades sobre a cultura. Certamente, a evacuação de vários artistas de Moscovo e de Leningrado para zonas afastadas do conflito terá oferecido a algumas personalidades menos alinhadas a possibilidade de expor que lhes fora recusada durante anos.<sup>69</sup> Todavia, como sustentam Katerina Clark, Evgeny Dobrenko e Matthew Cullerne Bown, a guerra não trouxe nenhuma “indulgência ideológica” relativamente à cultura, mais do que nunca necessária para fins de propaganda e de mobilização popular. Como revelam os materiais do Politburo editados por Clark e Dobrenko, “a “frente cultural” permaneceu estritamente administrada durante a guerra, incluindo na sua fase inicial”, o que não impede que tenha ocorrido uma mudança drástica nos conteúdos ideológicos:

*At that time Soviet official rhetoric emphasized the role of the Russian people in the war effort and the “popular”, “patriotic” nature of the military struggle against the Nazi invaders, not the role of the Party in conducting the war, or even the role of Stalin himself. The rhetoric of “class struggle” that have been dominant in the 1920s and 1930s was almost wholly supplanted by a traditional nationalistic rhetoric.*<sup>70</sup>

A comprovar esta manutenção do controlo sobre a cultura estão, por exemplo, as resoluções do Comité Central sobre a necessidade de maior controlo sobre o periódicos literários e respectivas equipas editoriais, datadas de 1943. A publicação em revistas literárias de obras de Zoshchenko e de Selvinsky, consideradas “politicamente nefastas e anti-artísticas”, é veementemente criticada.<sup>71</sup> A responsabilidade de tais lapsos de controlo é imputada às equipas editoriais das

---

<sup>68</sup> David Brandenberger, *The ‘short course’ to modernity*, pp. 176-204

<sup>69</sup> Efectivamente, muitos artistas impedidos de expor durante anos — como Labas, Favorski e Tyshler — conseguem mostrar durante a guerra o seu trabalho nas províncias para as quais foram evacuados. *Dream Factory Communism. The Visual Culture of the Stalin Era* (ed. by Boris Groys and Max Hollein), p. 354

<sup>70</sup> Katerina Clark e Evgeny Dobrenko, *Soviet Culture and Power. A History in Documents, 1917-1953*. (ed. by Katerina Clark, Evgeny Dobrenko, Andrei Artizov, Oleg Naumov), pp. 348-9. A perspectiva de Matthew Cullerne Bown sobre o assunto é semelhante. Ver Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, p. 207

<sup>71</sup> Ver “Resolution of the TsK VKP(b) Secretariat *On oversight of literary-artistic journals*” (2 December 1943), , *Soviet Culture and Power. A History in Documents, 1917-1953*. (ed. by Katerina Clark, Evgeny Dobrenko, Andrei Artizov, Oleg Naumov), pp. 374-5

publicações em questão, as quais deveriam “elevar as suas exigências sobre a qualidade das obras”, “excluir o surgimento nos jornais de obras anti-artísticas e politicamente prejudiciais” e “responsabilizar-se pessoalmente perante o Comité Central pela supervisão dos jornais e pela sua orientação e conteúdo político e ideológico”.<sup>72</sup>

A guerra, contudo, como era inevitável, alterou profundamente a vida artística nacional. Após a invasão alemã, vários artistas e obras do Hermitage foram evacuados para territórios mais a Leste em comboios especiais, medida de salvaguarda também aplicada à múmia de Lenine, em exibição no mausoléu da Praça Vermelha de Moscovo. As principais instituições de ensino artístico — de Moscovo, Leninegrado, Kiev e Cracóvia — foram encerradas e deslocadas para Samarcanda ou para outras localidades da Ásia Central, onde os estudantes de arte prosseguiram os seus estudos. As principais revistas sobre assuntos artísticos, como a *Iskusstvo* e a *Tvorchestvo*, viram a sua publicação interrompida até 1947, apenas resistindo o jornal *Literatura e Arte* (anteriormente denominado *Arte Soviética*). E sobretudo, muitos artistas pereceram, nomeadamente no drama vivido em Leninegrado sitiado, onde se morria de fome e de frio devido aos cortes nas comunicações de abastecimento.<sup>73</sup> Todavia, tanto quanto era possível no meio do tumulto da guerra, algumas instituições artísticas continuaram a funcionar: continuaram a ser distribuídas comissões para a realização de obras de arte, continuaram a realizar-se exposições, as uniões de artistas locais mantiveram os seus encontros, os Prémios Estaline continuaram a ser atribuídos.<sup>74</sup>

A intensificação do nacionalismo reflectir-se-á obviamente nos temas tornados preferenciais na pintura: cenas de guerra ou pintura de história evocavam o heroísmo do povo russo, representando a continuidade ancestral de uma resistência e coragem tomada como “genuinamente identitária”. Contudo, simultaneamente, observa-se

---

<sup>72</sup> Ver “Resolution of the TsK VKP(b) Secretariat *On increasing the responsibility of the secretaries for the literary-artistic journals*”, 3 December 1943, *Soviet Culture and Power. A History in Documents, 1917-1953*. (ed. by Katerina Clark, Evgeny Dobrenko, Andrei Artizov, Oleg Naumov), pp. 375-6

<sup>73</sup> No cerco de Leninegrado, que se prolonga de 1941 a 1944, o nível de mortalidade de artistas foi muitíssimo elevado: 107 artistas morreram, representando este número 58% dos artistas que permaneceram na cidade. Comparativamente, a taxa de mortalidade do total da população da cidade foi de 38%. Vladimir Serov, responsável pela distribuição de cupões de racionamento na qualidade de presidente da LOSKh, é acusado de uma distribuição desigual dos sacrifícios: entre os artistas que não sobreviveram encontra-se uma percentagem elevada de “formalistas”. Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, pp. 217-8

<sup>74</sup> Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, p. 207

também um renovado interesse na pintura de paisagem, o qual pode ser interpretado como um refúgio dos temas mais imediatamente ideológicos ou, como sugere Cullerne Bown, como o início de uma lenta queda dos ideais comunistas na pintura e a sua substituição gradual por valores tradicionais russos.<sup>75</sup>

A crítica artística continuará a revelar-se a principal instituição orientadora para os artistas neste período, permitindo-nos indirectamente aferir a imagem identitária pretendida pelas autoridades no contexto específico da guerra. De um modo geral, a crítica recomendava que o sofrimento do povo russo fosse mitigado nas suas representações; a guerra deveria ser descrita como uma “tragédia optimista”, sendo exercida pressão sobre os artistas para não a pintar de forma demasiado deprimente ou pessimista. Não obstante o drama da guerra, a vida soviética deveria ser representada de uma forma positiva — assim, o optimismo, requisito integral do Realismo Socialista, via-se agora reforçado. Não havia deste modo necessidade de representar os traidores, como certos pintores fizeram; o que era sobretudo necessário enfatizar eram as imagem de resistência do povo soviético.<sup>76</sup> Não obstante o tipo de conteúdos ideológicos poder ter mudado durante a guerra, o tipo de critérios de avaliação crítica não é afectado: esta continua a dirigir-se eminentemente aos conteúdos, ainda que de momento lhes possa exigir algo ligeiramente diferente.

Contudo, as circunstâncias excepcionais da guerra, se por um lado não conduziram a um afrouxamento do controlo ideológico sobre a cultura, por outro lado não puderam evitar um determinado contacto com o exterior. O próprio recrudescimento do interesse na pintura de paisagem revelado por alguns pintores demonstra até que ponto a guerra lhes permitiu usarem certas temáticas como um pretexto de fuga às temáticas imediatamente políticas aprovadas oficialmente. Uma crítica de Vladimir Serov, presidente da Secção de Leninegrado da União de Artistas (LOSKh), à exposição intitulada *The Heroic Front and the Rear*, inaugurada na Galeria Tretiakov (Moscovo) em Novembro de 1943, revela como a guerra permitiu uma certa flexibilização nas regras do Realismo Socialista ao nível das temáticas — e consequentemente do debate artístico —, ainda que esta se veja imediatamente

---

<sup>75</sup> Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, p. 210

<sup>76</sup> Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, p. 209

condenada e a orientação ideológica do Realismo Socialista reafirmada. Pronunciando-se sobre as obras expostas, Vladimir Serov declara:

*There were very few thematic works from Moscow artists. The remaining works were flowers, still lifes, landscapes, courtyards and so on. A number of artists in Moscow justified this state of affairs by saying that it was time to let artists paint what they wanted, without directions, that that was the fight for real art.*<sup>77</sup>

Dirigindo-se ao Comité Central em busca de um pronunciamento oficial, Serov obtém das autoridades a condenação oficial deste posicionamento estético. Contudo, este episódio não deixa de nos revelar a fricção entre um meio artístico onde se começam a exigir mais liberdades — “uma luta pela arte real” — e de um poder político que reafirmará por todos os meios a ortodoxia do Realismo Socialista.<sup>78</sup> Na realidade, a guerra colocara entre parêntesis um importante argumento da definição da identidade cultural soviética: a sua oposição ao Ocidente. Na qualidade de Aliado dos Estados Unidos, de Inglaterra e de França na luta contra o nazismo, a U.R.S.S. teve de matizar o anti-ocidentalismo intrínseco à sua retórica, impossibilitando assim um determinado tipo de crítica artística. Contudo, veremos como findo este compromisso com os Aliados, o anti-ocidentalismo regressará com mais força do que nunca, revelando-se a pedra de toque essencial na definição identitária soviética durante a Guerra Fria.

#### *4.2. Do pós-guerra ao fim da era estalinista: consolidação do paradigma historiográfico do Realismo Socialista como emblema identitário durante a Guerra Fria — 1945-1953*

O final da guerra em 1945 impunha um balanço da situação artística. O regresso do país à normalidade passava pela reabertura dos museus, das instituições de ensino artístico e pela regularização do calendário de exposições. Os meses iniciais de paz parecem ter sido sentidos pela comunidade artística como um período de optimismo, durante o qual se observava alguma abertura e um novo liberalismo no

---

<sup>77</sup> Depoimento citado por Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, p. 218

<sup>78</sup> Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, p. 218

questionamento dos pressupostos teóricos do Realismo Socialista. Aleksei e Sergei Tkachev, então estudantes do Instituto Surikov, descrevem essa atmosfera do seguinte modo:

*The creative atmosphere in the Surikov Institute after the end of the Great Patriotic War was remarkable. The Institute did not have its own premises at the time, and occupied accommodation on former Sobachaya Court, where the Chaikovski opera studio and Shchukin theatre college were. The student body was distinctive; many of them still hadn't been able to dispense with military greatcoats permeated by the smell of gunpowder. We all know what a difficult time it was: there was not only not [sic] enough clothing, but not enough canvas or paints; life, however, was in full swing.*

*Right in the foyer of the theatre a number of groups from the first and second years are together painting a naked model; next door in the auditorium they are rehearsing Puccini's La Bohème. A student of the Shchukin college runs up the staircase repeating in every possible way "You will love me, girls". It appears he is developing his diction. To each his own — to them, diction, and to us, exact colour relations. Of course, the conditions for study were far from ideal, but we liked this atmosphere of art. Everything was dirt-cheap, sometimes you didn't get enough to eat and your shoes had worn out and there was no money for new ones, but the main thing was — there was no war and you were doing the thing you loved best.<sup>79</sup>*

As premissas do Realismo Socialista também foram debatidas. No nono plenário do Orgkom, em Maio de 1945, algumas personalidades levantaram a questão da inovação na pintura, propondo uma certa flexibilização formal. Artistas proscritos como “formalistas”, como Robert Falk e Nikolai Tyrsa, puderam mostrar algumas obras nas primeiras exposições do pós-guerra, tendo o último sido elogiado nas páginas da *Arte Soviética*. Evgenia Magaril, discípula de Malevich e Matyushin, com uma obra influenciada pelo Fauvismo, foi simbolicamente aceite na União de Artistas de Leninegrado, após um renhido debate sobre a sua admissão. Mesmo figuras proeminentes do *establishment* do Realismo Socialista, como Boris Ioganson, pareciam demonstrar uma abertura inédita: num artigo que escreve em finais de 1945, Ioganson questiona a responsabilidade dos artistas para com a sociedade, ousando declarar: “Há artistas para artistas. Eles existem, legitimamente, como estímulos, como pesquisadores de novos caminhos, como experimentadores, abrindo novas possibilidades”.<sup>80</sup> O crítico Nikolai Punin, numa conferência intitulada “Impressionismo e o problema da *Kartina*”, que profere perante a União de Artistas

---

<sup>79</sup> Documento citado por Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, p. 222

<sup>80</sup> Documento citado por Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, p. 223



de Leninegrado a 13 de Abril de 1946, defende que se tome o Impressionismo, sobretudo a obra de Monet e Cézanne, como a base formal para a pintura soviética actual, considerando que um regresso aos princípios “dos períodos do Renascimento, do Barroco e do Rococó, do velho academismo da Europa Ocidental, significa uma perda de tempo”. Defendia ainda a individualidade do artista e a possibilidade de expressar qualquer tema, incluindo os socialistas, numa linguagem pictórica contemporânea.<sup>81</sup> Como havíamos já visto no artigo “Contra o Formalismo na Arte Soviética” de Polikarp Lebedev, de 1936, o Impressionismo começa a ser uma questão incómoda para o Realismo Socialista, a qual será definitivamente resolvida nesta segunda metade da década de 1940 com a consolidação de uma construção historiográfica para o Realismo Socialista.

Não obstante este aparente clima de abertura, o Partido dá sinais claros da sua intenção de manter o controlo ideológico sobre as artes e sobre a definição do Realismo Socialista logo em 1945. Um memorando do Departamento de Propaganda e Agitação do Comité Central sobre a situação da literatura depois da guerra, datado de 3 de Agosto desse ano, demonstra-o de forma clara. Este documento denota efectivamente o clima de relativa liberalidade que acompanhou o florescimento da vida artística soviética no pós-guerra, consistindo essencialmente numa reacção a este ao reafirmar a subordinação da cultura ao Partido. Essa reivindicação da *partiinost*<sup>82</sup> revela-se desde logo na preocupação do Partido em controlar a interpretação histórica da “Guerra Patriótica” oferecida pelas mais recentes obras literárias:

---

<sup>81</sup> Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, p. 223

Nikolai Punin (1888-1953): Historiador e crítico de arte com fortes ligações aos movimentos de vanguarda russa. Fez a sua formação na Universidade de S. Petersburgo, onde estudou História da Arte com D.V. Aynalov. Graduou-se em 1914, tendo a partir de então desenvolvido uma prolífica actividade como crítico e editor de várias revistas. Muito próximo de artistas de vanguarda como Malevich, Tatlin, Vladimir Lebedev, Lev Bruni e Nikolai Tyrza, foi indigitado por Lunacharsky no período pós-revolucionário para várias funções de relevo, como a presidência do Narkompros de S. Petersburgo ou funções no Museu Russo e no Hermitage. Durante os anos 20 e 30 viveu maritalmente com Anna Akhmatova, a qual o conseguiu salvar da sua primeira prisão nos anos 30. Porém, a sua crítica artística, nunca alinhada pelo anti-ocidentalismo do Realismo Socialista, valer-lhe-á a acusação de “actividades anti-soviéticas”, pela qual voltará a ser preso. Acabará por falecer no campo de Vorkuh em 1953.

<sup>82</sup> O princípio de *partiinost* significava, simultaneamente, a presença de “espírito partidário” nas obras e a subordinação das mesmas às directrizes ideológicas emanadas pelo Partido, ou seja, uma subordinação da produção artística à direcção ideológica eleita e apontada pelo Partido. Para um desenvolvimento mais aprofundado do conceito de *partiinost* ver, por exemplo, C. Vaughan James, *Soviet Socialist Realism: Origins and Theory*, pp. 11-14

*There is every reason to expect a new surge, a flourishing of Soviet literature. At the Plenum after the war's end, Soviet writers declared that they were full of impressions and hoped to embody their experience in artistic creation. It would be a mistake to think, however, that a great national literature can be created only as a result of direct experience and empirical observations. Without a deep historical understanding of the events of the Patriotic War in all their interrelatedness, multifacetedness, and development, only superficial, immature works can be written. Only an artist armed with the method of Socialist Realism is capable of penetrating to the essence of vital phenomena, of seeing the sources and prospects for their movement and development.*<sup>83</sup>

A validade do Realismo Socialista é assim peremptoriamente reafirmada, repudiando-se todas as tentativas de desafiar os seus limites:

*Meanwhile, the ideological backwardness and philosophical illiteracy of some writers leads them to create far-fetched, harmful, unscientific "theories". (...) The alleged reason for the crisis is that playwrights have been hampered by the narrow confines of Socialist Realism, which restricts their creative abilities. **This attempt to reexamine the very foundations of our aesthetics is without a doubt profoundly mistaken and reactionary.** Soviet writers must use truthful and therefore realistic images to show our people and the entire world the sources of our victory.*<sup>84</sup>

Não há portanto espaço para questionar a ortodoxia do Realismo Realista, perspectivada como um perigo revisionista que leva o escritor a esquecer a sua responsabilidade perante as massas:

*Unfortunately, some of our writers have not risen to the occasion of these goals. Instead of morally strengthening the people and calling them to victory by presenting the vanguard of Soviet society, in the most difficult periods of the war they themselves succumbed to panic and faintheartedness. Some, frightened by the difficulties, gave up in 1941-1942 and wrote nothing. (...) Others created works that made the already difficult ordeals of the Soviet people even worse. N. Aseev, M. Zoshchenko, I. Selvinsky, and K. Chukovsky created harmful works lacking in ideals. Aseev's poems slanderously depicted our Soviet rear, and the life of workers was shown to be a "womblike existence", "Asiatic barbarity", and a "lack of culture". During the toughest periods of the war, these writers forget their writer's duty, forgot their responsibility to the people.*

*Some Soviet writers deviated from our ideology and began to reexamining Soviet views of reality and social relations.*<sup>85</sup>

---

<sup>83</sup> "Memorandum from TsK VKP(b) Propaganda and Agitation Administrations Deputy Head A. M. Yegolin to TsK VKP(b) Secretary G. M. Malenkov on the situation of literature", 3 August 1945, *Soviet Culture and Power. A History in Documents, 1917-1953*. (ed. by Katerina Clark, Evgeny Dobrenko, Andrei Artizov, Oleg Naumov), p. 394

<sup>84</sup> "Memorandum from TsK VKP(b) Propaganda and Agitation Administrations Deputy Head A. M. Yegolin to TsK VKP(b) Secretary G. M. Malenkov on the situation of literature", p. 394

<sup>85</sup> "Memorandum from TsK VKP(b) Propaganda and Agitation Administrations Deputy Head A. M. Yegolin to TsK VKP(b) Secretary G. M. Malenkov on the situation of literature", pp. 394-5

Este documento permite-nos ainda constatar que um ano antes do início da campanha anti-ocidental dirigida por Jdanov — a qual abre oficialmente as hostilidades culturais da Guerra Fria —, várias das suas premissas estavam já em elaboração. Não só alguns dos seus alvos preferenciais estavam já sob ataque — como o escritor Mikhail Zoshchenko e a revista literária *Zvezda* —, como se observa a condenação da “subserviência à América” e aos seus valores, neste caso a “liberdade de expressão burguesa”:

*Recently, N. Aseev submitted his long poem Flame of Victory [Plamia pobedy], written in the years 1942-1944, to Banner's editors for publication. In this poem, the author tells stories about many things — the prewar life of Soviet society, the first months of the war, the battle for Moscow, the Stalingrad epos — and discusses America and the postwar world. N. Aseev looks on all events with the eyes of the philistine. He judges prewar peacetime life by its concerts, soccer matches, fashion houses, and so forth. Aseev perceives the rout of the Germans outside Moscow as a miracle accomplished with the help of a harsh winter. He bows down before America, with pathos describes its democratic ways, and dreams of some foolish future biblical life, where “a single production plan will be created with the cooperation of all countries.”<sup>86</sup>*

Referindo-se às críticas dirigidas à censura soviética, afirma:

*Undoubtedly, the writers are correct in some part in their comments against the censor and editors. We do, unfortunately, have editors who take a crude and ignorant approach to matters of literary creation. But can this really serve as a basis for such incoherent speeches as Com. Vishnevsky, Party member and editor of Banner, allowed himself at the Writers Union Plenum? Com. Vishnevsky spoke quite tactlessly at the Plenum, demanding in essence bourgeois freedom of speech.<sup>87</sup>*

Com efeito, a historiografia tem sido unânime em considerar 1946 como um marco na vida cultural soviética, o qual inaugura o período que ficou conhecido por Jdanovismo ou *Jdanovichina*. A denominação do período ficou a dever-se à influência de Andrei Jdanov (então secretário do Comité Central para a ideologia e cultura) na definição da política cultural soviética, desde 1946 até à sua morte em 1948, considerando-se que esta se estendeu inalterada no essencial até ao termo do período estalinista. O seu marco inaugural é a resolução jdanoviana “Sobre as revistas

---

<sup>86</sup> “Memorandum from TsK VKP(b) Propaganda and Agitation Administrations Deputy Head A. M. Yegolin to TsK VKP(b) Secretary G. M. Malenkov on the situation of literature”, pp. 396-7

<sup>87</sup> “Memorandum from TsK VKP(b) Propaganda and Agitation Administrations Deputy Head A. M. Yegolin to TsK VKP(b) Secretary G. M. Malenkov on the situation of literature”, p. 397

*Zvezda e Leninegrado*” (datada de 14 de Agosto de 1946, onde são condenados Akhmatova e Zoshchenko), à qual se seguem as resoluções “Sobre o Repertório dos Teatros Dramáticos e Medidas para a sua Melhoria” (datado de 26 de Agosto) e “Sobre o Filme *Grande Vida*” (de 4 de Setembro).

Todavia, alguma historiografia mais recente tem questionado a pertinência desta designação. Katerina Clark e Evgeny Dobrenko sustentam que o termo “jdanovismo” é enganador quando não se refere estritamente ao período cronológico delimitado entre 1946-48 (a “era Jdanov”), já que “o sistema de governação durante a era estalinista (incluindo o controlo sobre a ideologia e cultura) presumiu um processo de tomada de decisão peculiar no qual nenhum funcionário a nenhum nível (incluindo Jdanov) detinha a última palavra”, pois esta, em última análise, cabia apenas a Estaline. Por outro lado, afirmam ainda, as resoluções jdanovianas sobre a cultura não contêm nenhum posicionamento estético que não tivesse sido já avançado na década de 1930. O que sim têm de novo, sustentam, é o carácter público que assumem: anteriormente, resoluções deste tipo destinavam-se a uma audiência restrita, eram documentos secretos; mas agora são apresentadas como documentos públicos, atestando assim que o Estado atingira a sua máxima eficiência burocrática e legitimidade política.<sup>88</sup>

Com efeito, a guerra foi um evento crucial na conquista da longamente desejada legitimação do regime. O envolvimento no conflito fora a sua “prova de fogo”: a vitória trouxe-lhe a legitimidade de que carecia e granjeou-lhe um consenso popular alargado. A vitória na II Guerra Mundial era a primeira conquista inegável da era soviética, permitindo deste modo ao regime deixar de alicerçar a sua legitimidade apenas na Revolução de Outubro ou no passado pré-revolucionário. David Brandenberger sustenta que o principal projecto dos ideólogos do pós-guerra foi reconciliar a ênfase da década anterior na história russa pré-revolucionária com o carácter inegavelmente moderno e “soviético” da guerra. Assim, em meados dos anos 40, uma nova corrente ideológica procurou definir a luta vitoriosa com a Alemanha como um feito único na história da humanidade e, por isso, não relacionada com qualquer passado pré-revolucionário, sustentando que a vitória de 1945 só tinha sido possível no contexto pós-1917, devido aos compromissos de futuro da sociedade com

---

<sup>88</sup> Katerina Clark e Evgeny Dobrenko, *Soviet Culture and Power. A History in Documents, 1917-1953*. (ed. by Katerina Clark, Evgeny Dobrenko, Andrei Artizov, Oleg Naumov), pp. 349-351

a industrialização e com a construção socialista. Nesta nova construção identitária, o mito da guerra acabou por se sobrepor ao fascínio com o passado pré-revolucionário, e em certa medida, ao próprio culto da Revolução.<sup>89</sup>

Por outro lado, se o nacionalismo emergente na década de 1930 tinha sido reactivado durante a guerra para fins de mobilização popular, ele adquire com esta um carácter peculiar. A guerra ameaçava não só a soberania da U.R.S.S., mas também da coesão interna das suas repúblicas. Começa assim a emergir durante a guerra um chauvinismo russo, uma ideologia russocêntrica relativamente às restantes nacionalidades, que será reforçada no pós-guerra.<sup>90</sup> Com efeito, durante a era de Jdanov, começa-se a elaborar uma historiografia russocêntrica para todas as repúblicas soviéticas, a qual desencorajava as narrativas sobre a resistência ao colonialismo imperial russo ou o relato de eventos históricos nas repúblicas soviéticas que fossem de data anterior à era da influência cultural russa.<sup>91</sup> Este “colonialismo historiográfico russocêntrico” sobre as repúblicas soviéticas manter-se-ia durante todo o período estalinista. A Rússia começa assim a ser representada como o “irmão mais velho” e civilizador sobre as suas áreas de influência e o seu nacionalismo atinge então expressões inéditas, como por exemplo começar a reclamar como russas invenções como a rádio, o cinema ou o motor de combustão.

Não obstante as continuidades inegáveis ao nível ideológico e de políticas culturais no pós-guerra, o jdanovismo comporta porém um aspecto inédito: ele dirige-se à conjuntura histórica específica de uma Guerra Fria incipiente, ainda que os temas reavivados no Realismo Socialista mais não sejam do que variações sobre temas já avançados anteriormente. Na realidade, a campanha anti-ocidentalista e anti-cosmopolita, característica da política cultural de Jdanov, é um aspecto presente no Realismo Socialista desde a sua formulação inaugural em 1934. Como vimos então, a

---

<sup>89</sup> David Brandenberger, *The 'short course' to modernity*, pp. 270-5. A este respeito, a perspectiva de Katerina Clark e Evgeny Dobrenko vai em sentido muito idêntico: “The new cult of “holy war” and victory, largely derived from prerevolutionary Russian tradition, persisted in the media and the official platform for half a century and essentially replaced the cult of the Revolution. This cult was conditioned primarily by the status of the war and victory themselves in Soviet history: they made the regime wholly legitimate and in this sense wholly “popular”. The postwar decade is the best proof of this.” Katerina Clark e Evgeny Dobrenko, *Soviet Culture and Power. A History in Documents, 1917-1953*. (ed. by Katerina Clark, Evgeny Dobrenko, Andrei Artizov, Oleg Naumov), pp. 348-9

<sup>90</sup> Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, p. 221

<sup>91</sup> David Brandenberger, *The 'short course' to modernity*, pp. 278-280

identidade cultural soviética definia-se, em primeiro lugar, por oposição ao seu “outro” ocidental, e a campanha anti-formalista, lançada em 1936, mais não é do que uma aplicação crítica dessa prescrição fundamental. Aquilo a que assistimos em 1946 — ano em que a diplomacia cultural norte-americana envia a exposição *Advancing American Art* para a Europa — é a uma enfatização e aprofundamento do anti-ocidentalismo intrínseco do Realismo Socialista, propulsionada pela necessidade de adaptar a imagem identitária soviética à nova conjuntura histórica: a Guerra Fria e a sua disputa ideológica e cultural com os E.U.A..

A resolução do Orgburo do Comité Central “Sobre as revistas *Zvezda* [Estrela] e *Leninegrado*” (14 de Agosto de 1946) dirige-se, como o título indica, à fraca vigilância editorial das revistas literárias *Zvezda* e *Leninegrado*, ambas sediadas em Leninegrado, pela publicação de obras de Mikhail Zoshchenko e de Anna Akhmatova. Zoshchenko, de quem fora publicado recentemente na *Zvezda* a obra satírica *As Aventuras de um Macaco*<sup>92</sup>, é atacado por as suas obras serem “estranhas à literatura soviética”, pela sua falta de conteúdo, vulgaridade, falta de princípios e por um apolitismo calculado para “desorientar a nossa juventude e envenenar as suas mentes”:

*Recently, along with important and successful works by Soviet writers, many unprincipled, ideological harmful works have appeared in Star. Star's crude mistake is providing a literary platform for the writer Zoshchenko, whose works are alien to Soviet literature. The editors of Star know that Zoshchenko has long specialized in writing vapid, contentless, vulgar pieces, in the advocacy of rotten unprincipledness, vulgarity, and apoliticalness calculated to disorient our young people and poison their minds.*<sup>93</sup>

Já Anna Akhmatova é atacada pelo vazio de uma poesia “estranha ao nosso povo”, permeada de pessimismo e decadência, exprimindo os gostos de uma estética

---

<sup>92</sup> A obra *As Aventuras de um Macaco* de Zoshchenko narrava as peripécias de um macaco que fugia do jardim zoológico e começava a percorrer cidades soviéticas, tentando encontrar soluções básicas de subsistência. Essa narração satírica das dificuldades do macaco em subsistir no “paraíso soviético” foi interpretada pelas autoridades como uma crítica ao regime. Efectivamente, é uma época delicada para os autores que pretendem apostar na sátira. Como podemos inferir por uma resolução emitida a 6 de Setembro de 1948 “Sobre a revista *Crocodilo*” (uma publicação satírica), os critérios definidores do que é passível de crítica (e sátira) tendem a contrair-se: apenas o Ocidente e os seus imputados valores. Katerina Clark e Evgeny Dobrenko, *Soviet Culture and Power. A History in Documents, 1917-1953*. (ed. by Katerina Clark, Evgeny Dobrenko, Andrei Artizov, Oleg Naumov), pp. 429-430

<sup>93</sup> “Resolution of the TsK VKP(b) Orgburo *On the journals Star and Leningrad*”, 14 August 1946, *Soviet Culture and Power. A History in Documents, 1917-1953*. (ed. by Katerina Clark, Evgeny Dobrenko, Andrei Artizov, Oleg Naumov), p. 421

burguesa-artistocrática de Salão, defensora da teoria da “arte pela arte” e, nesse sentido, recusando o papel de modelação das mentalidades prescrito pelo Realismo Socialista:

*Star is doing everything it can to popularize as well the works of the writer Akhmatova, whose literary and public-political physiognomy have been known to the Soviet public for a very long time. Akhmatova is a typical representative of the empty, unprincipled poetry alien to our people. Her poems, permeated with a spirit of pessimism and decadence, expressing the tastes of the old salon poetry which stagnated in the strongholds of bourgeois-aristocratic aestheticism and decadence, “art for art’s sake”, reluctant to walk in step with their people, are inflicting harm on the cause of educating our young people and cannot be countenanced in Soviet literature.*<sup>94</sup>

Como a restante parte do texto se encarregará de esclarecer, Akhmatova e Zoshchenko são apenas exemplos paradigmáticos para ôpor duas teorias artísticas e reafirmar as premissas fundamentais do Realismo Socialista. Ao longo da resolução, regressa-se reiteradamente às “tendências estranhas à nossa arte”, as quais mais não são do que todas as adjectivações que o paradigma do Realismo Socialista imputa à arte moderna ocidental. A resolução pretende assim enfatizar o anti-ocidentalismo e anti-cosmopolitismo do Realismo Socialista, sublinhando a incompatibilidade entre dois sistemas de valores e de teorias artísticas:

*Works have begun appearing in the journal that cultivate the spirit, uncharacteristic of Soviet people, of groveling before the modern bourgeois culture of the West. Works have begun being published that are permeated with longing, pessimism, and disenchantment with life. (...)*

*The TsK notes that Leningrad, which is constantly offering its pages to the vulgar and slanderous forays of Zoshchenko and the vapid, apolitical poems of Akhmatova, is being run badly. Like the editors of Star, the editors of Leningrad have committed major errors, having published several works permeated with the spirit of groveling towards everything foreign. (...)*

*Therefore any advocacy of unprincipledness, apoliticalness, or “art for art’s sake” is alien to Soviet literature and harmful to the interests of the Soviet people and state and has no place in our journals.*<sup>95</sup>

Qualquer influência modernista na arte soviética passa assim a ser vista como uma “subserviência” em relação ao Ocidente. Em contraste com uma teoria da autonomia da arte, o Realismo Socialista afirma-se assim através dos seus princípios

---

<sup>94</sup> “Resolution of the TsK VKP(b) Orgburo *On the journals Star and Leningrad*”, p. 421

<sup>95</sup> “Resolution of the TsK VKP(b) Orgburo *On the journals Star and Leningrad*”, pp. 422-3

fundamentais: *partiinnost* — subordinação da arte ao projecto político definido pelo Partido —, *ideiianost* — a arte como veículo de conteúdos politicamente relevantes — e *narodnost* — uma arte acessível às massas, capaz de modelar a mentalidade do “novo homem” socialista:

*The journals' supervising personnel and, above all, their editors, Comrades Sayanov and Likharev, have forgotten Leninism's thesis that our journals, whether scholarly or artistic, cannot be apolitical. They have forgotten that our journals are a powerful means of the Soviet state in the matter of educating Soviet people and especially the young, and therefore must be guided by what comprises the vital basis of the Soviet order — its policy. The Soviet order cannot allow youth to be educated in a spirit of indifference to Soviet policy, in a devil-may-care, unprincipled spirit.*

*The strength of Soviet literature, the most advanced literature in the world, consists in the fact that it is a literature that does not and cannot have other interests besides the interests of the people, the interests of the state. The aim of Soviet literature is to help the state correctly educate young people, respond to their demands, and educate a new generation to be bold, to believe in its cause, not to fear obstacles, and to be prepared to overcome all obstacles.*<sup>96</sup>

A iniciativa contra Akhmatova e Zoshchenko deve ter partido de Jdanov, que assim demonstrava a sua imparcialidade ao julgar os escritores de Leninegrado, de cuja base partidária emergira. Mas a decisão sobre o estatuto público, e não classificado, do documento terá sido do próprio Estaline, que deste modo enviava um sinal claro a todas as áreas culturais sobre o rumo estético oficialmente aprovado.<sup>97</sup>

No dia seguinte à emissão desta resolução, Jdanov encontrava-se já em Leninegrado, onde falaria perante activistas do Partido e escritores da cidade sobre o conteúdo da mesma.<sup>98</sup> Para garantir a cabal disseminação deste novo rumo ideológico para a cultura, o *Pravda* publicará uma descrição detalhada destas actividades e o próprio discurso que Jdanov profere em Leninegrado. Este texto, publicado a 21 de Setembro de 1946, contou com a aprovação prévia de Estaline, o qual ordena que o

---

<sup>96</sup> “Resolution of the TsK VKP(b) Orgburo *On the journals Star and Leningrad*”, pp. 422-3

<sup>97</sup> “Resolution of the TsK VKP(b) Orgburo *On the journals Star and Leningrad*”, pp. 420, 424

<sup>98</sup> Sobre os discursos de Jdanov proferidos em Leninegrado no seguimento da resolução de 14 de Agosto de 1946, ver Andrei Zhdanov, “On the Errors of the Soviet Literary Journals, *Zvezda* and *Leningrad*”, 20 de Agosto de 1946, em

<http://www.soviethistory.org/index.php?page=article&ArticleID=1947errors1&SubjectID=1947zhdanov&Year=1947> (consultado a 11.09.29) e Andrei Zhdanov, “The Duty of a Soviet Writer”, 21 de Agosto de 1946, em

<http://www.soviethistory.org/index.php?page=article&ArticleID=1947duty1&SubjectID=1947zhdanov&Year=1947> (consultado a 11.09.29)



mesmo seja também publicado como brochura, tornando-se a partir de então um anexo mandatário da resolução do Comité Central.<sup>99</sup>

À resolução sobre a literatura seguir-se-ão, como referimos, resoluções em sentido idêntico para o teatro (“Sobre o Repertório de Teatros Dramáticos e Medidas para a sua Melhoria”, de 26 de Agosto de 1946) e para o cinema (“Sobre o Filme *Grande Vida*”, de 4 de Setembro de 1946). No seu conjunto vemos emergir a mentalidade cultural da Guerra Fria: a reiterada rejeição de valores e de autores burgueses e a insistência na necessidade da arte servir os interesses do Partido, de veicular uma mensagem ideológica para educar as massas, de apresentar “heróis positivos” e de se debruçar sobre temas da actualidade que demonstrem a grandeza da construção socialista é uma constante, apurando a definição da identidade soviética no seu contraste com o “outro” — os E.U.A. e a Europa ocidental. Em Setembro de 1946, as resoluções serão discutidas e aprovadas num encontro do Orgkom da União de Artistas e de alguns artistas de Moscovo. A nova política cultural soviética para a Guerra Fria estava assim estabelecida: no seu primeiro número em 1947, a *Iskusstvo* declarava que este conjunto de resoluções do Comité Central estabelecia “um programa militante para toda a arte soviética”.<sup>100</sup>

O paradigma historiográfico do Realismo Socialista começava assim a conhecer a sua fase de afirmação e de apuramento. Para além dos contributos trazidos pelas políticas culturais de Jdanov, duas novas teorias lhe são adicionadas por volta de 1946. Uma delas ficou conhecida pela Teoria da Ausência de Conflitualidade, a qual afirmava que uma vez que a sociedade soviética era já uma sociedade sem classes, aproximando-se assim da sociedade comunista ideal, deixara de produzir conflitos sociais graves, pelo que estes não necessitavam de ser representados nas obras de arte. Deste modo, os artistas deveriam deixar de se ater a uma descrição da luta entre os bons e maus elementos da sociedade, mas apenas demonstrar a competição saudável entre os seus elementos bons e aqueles ainda melhores. Matthew Cullerne Bown interpreta com argúcia a emergência desta teoria como um posicionamento defensivo por parte de artistas e críticos: a sua principal motivação, não obstante as justificações teóricas de que se pudesse revestir, era o medo de criar obras susceptíveis de

---

<sup>99</sup> “Resolution of the TsK VKP(b) Orgburo *On the journals Star and Leningrad*”, p. 424

<sup>100</sup> Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, p. 224

provocar algum tipo de ofensa a um rumo estético-ideológico sempre cambiante. A comprovar esta interpretação está o facto da teoria não ser do completo agrado do Partido.<sup>101</sup> Não obstante, a Teoria da Ausência de Conflitualidade teve repercussões na pintura, na crítica e na historiografia da arte do Realismo Socialista: as obras e a crítica deixaram em grande parte de descrever ou apontar dramas ou conflitos sociais complexos, atendo-se sobretudo à descrição (segura) do paraíso soviético já conquistado; por outro lado, algumas pinturas realistas socialistas que demonstravam problemas sociais foram removidas do espaço expositivo dos museus.

A outra teoria que vem alargar o património do paradigma historiográfico do Realismo Socialista — e de certo modo, fornecer-lhe um conceito operatório que lhe permite uma reestruturação retrospectiva — é a Teoria das Duas Culturas, formulada após os decretos jdanovianos de 1946. Motivada pelo nacionalismo e russocentrismo crescentes, inicia-se no pós-guerra a reabilitação de toda a História da Arte russa. Na reabertura da Galeria Tretiakov em Maio de 1945, a nova organização da exposição da sua colecção mostrava o desenvolvimento da arte russa desde a pintura de ícones até ao período soviético como um *continuum*, exceptuando obviamente o período das vanguardas das duas primeiras décadas do século XX. Após os decretos jdanovianos de 1946, esta continuidade historiográfica é reafirmada (embora se retire a ênfase da pintura religiosa): toda a História da Arte russa até 1900 é incorporada no cânone do Realismo Socialista como seus precursores. Foi durante este processo que se forjou a Teoria das Duas Culturas, imputando-se a sua autoridade à “redescoberta” da teoria leninista das “duas culturas em cada cultura nacional”. A teoria em questão sustentava que coexistiam dois elementos na cultura de cada povo ou nação: um elemento reaccionário, derivado da classe no poder, e um elemento progressista, emanado do povo. Esta teoria permitia assim recuperar os elementos culturais progressistas de qualquer época ou país para o cânone do Realismo Socialista, apresentando-os como antepassados do mesmo. Deste modo, um conjunto de referências da cultura mundial e, sobretudo, da cultura russa e das culturas das repúblicas soviéticas puderam ser

---

<sup>101</sup> Um artigo na *Iskusstvo* em 1948, veiculando a opinião das autoridades sobre a matéria, afirmava que embora o tipo de conflitos descritos pelos Itinerantes já não existisse, ainda existiam contradições, a luta entre o antigo e o novo, e criticava o facto de “estarem a nascer pinturas sem tema, desprovidas de colisões, conflitos, luta, acção.” Também Jdanov demonstra o seu desagrado ao falar a 24 de Junho de 1947 num encontro de filósofos, sustentando que “os conflitos existem, mas os filósofos não querem escrever sobre eles por cobardia.” Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, p. 228. Ver também Vladislav Zubok, *Zhivago's Children: the last Russian intelligentsia*. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 2009, pp. 13-14

integrados numa teleologia conducente à arte soviética. Nesta montagem, o realismo russo oitocentista surgia equiparado aos maiores marcos culturais a nível mundial, e a cultura soviética era apresentada como “a mais avançada”.<sup>102</sup> Esta teoria, de resto, integra-se de forma perfeitamente coerente com a definição inicial do Realismo Socialista, fornecida por Jdanov em 1934, dotando-a do conceito crítico de que então carecia: Jdanov afirmara então que o Realismo Socialista deveria escolher “o melhor do que foi criado” em “todas as épocas precedentes”. Esse “melhor” podia agora ser claramente identificado: os elementos progressistas de cada cultura. Com a experiência de mais de uma década a ensaiar a concretização plástica das orientações teóricas sobre o Realismo Socialista, a busca retrospectiva deste elementos estaria sem dúvida facilitada.

O apuramento do paradigma historiográfico do Realismo Socialista far-se-á assim pela adição de novas teorias (prescrição pela positiva) e por “campanhas purgadoras” (prescrição pela negativa) — campanha anti-formalista, campanha anti-ocidental, campanha anti-cosmopolita, e outras futuras, como a campanha anti-impressionista, a campanha anti-naturalista, etc. —, as quais eram motivadas por necessidades da política interna da U.R.S.S. (por exemplo, um nacionalismo e russocentrismo instrumentalizado para captar a mobilização social para determinados projectos) e, sobretudo, pelo imperativo de formular uma imagem identitária da U.R.S.S. operacional no contexto internacional da Guerra Fria. Neste sentido, a estratégia de forjar uma imagem cultural soviética em marcado contraste com o Ocidente conduz a uma intensificação inédita do anti-ocidentalismo intrínseco ao Realismo Socialista. O isolacionismo cultural da U.R.S.S. será assim reforçado logo em 1946, quer através do bloqueio da entrada de influências estrangeiras, quer através da depuração dos conteúdos da propaganda soviética para o estrangeiro. Com efeito, em 1946 começa a ser publicada a revista para o estrangeiro *La Littérature soviétique*, a qual vinha substituir a sua predecessora *La Littérature internationale*: como a alteração de título indica, esta revista, anteriormente devotada à literatura internacional, passa a referir-se apenas à literatura soviética.<sup>103</sup> Instrumentos

---

<sup>102</sup> Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, p. 278

<sup>103</sup> A revista em questão contava com versões em Francês, Alemão e Inglês. A partir de 1949 juntar-se-lhe-á uma versão em Polaco e em 1952 uma versão em Castelhana. Antoine Baudin e Leonid Heller, *Le réalisme socialiste de la période jdanovienne, 1947-1953*, Vol. 2: *Usages à l'intérieur, image à exporter*. Bern: Peter Lang, 1997, pp. 230-232

privilegiados na Guerra Fria para disputar a supremacia cultural e a conquista de simpatizantes para as respectivas causas, este tipo de publicações serão promovidas por ambos os blocos. Não deixa assim de ser sintomático que, logo em 1946, as autoridades soviéticas afinem os seus objectivos propagandísticos para o exterior, apostando exclusivamente na promoção da literatura soviética.

Este ensimesmamento cultural acentuar-se-á ainda mais no ano seguinte. Concomitantemente ao anúncio da doutrina Truman e do Plano Marshall nos E.U.A. (mas também à criação da CIA e do FELP), será encerrado, em 1947, o Museu Estatal da Nova Arte Ocidental (Moscovo), o qual continha a última colecção nacional de obras impressionistas e pós-impressionistas ainda ao dispor do público. O decreto do Conselho de Ministros que implementa esta medida justifica-a nos seguintes termos:

*(...) the formalist collections belonging to the State Museum of New Western Art, bought in the countries of Western Europe by Moscow capitalists at the end of nineteenth and beginning of twentieth centuries, were a breeding-ground for formalist views and of self-abasement before decadent western culture of the age of imperialism and caused great harm to the development of Russian and Soviet art. The display of the museum's collection to the broad masses of the people is politically harmful and enables the dissemination in Soviet art of alien, bourgeois, formalist views.*<sup>104</sup>

A mentalidade e a retórica características da Guerra Fria começam aqui a ser muito evidentes: mais do que uma revisão historiográfica na política museológica (como a que movera Kerzhentsev, em 1936, ao apelar à remoção da vanguarda russa dos museus e à sua substituição por obras realistas), trata-se agora de extirpar não só o formalismo das artes, como de prevenir o seu “contágio”, secando todas as suas possíveis fontes de disseminação. A fobia da “contaminação” ou “infiltração” do inimigo e a sua caracterização em termos cada vez mais simplificados e assertivos (“capitalistas de Moscovo” que compravam obras “formalistas” na Europa ocidental, a “cultural ocidental decadente da era do imperialismo”) demonstram bem o novo enquadramento histórico deste discurso, provocando uma reacção de total bloqueio à cultura ocidental.

As obras proscritas serão transferidas para o Hermitage (Leninegrado) e para o Museu Pushkin (Moscovo), e o edifício passará a albergar uma instituição que a partir

---

<sup>104</sup> Documento citado por Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, p. 283

de então assumirá enorme relevo na vida artística do país, sobrepondo-se inclusivamente ao Orgkom: a Academia das Artes da U.R.S.S..

Criada por decreto do Conselho de Ministros a 5 de Agosto de 1947, a sua fundação reveste-se de um enorme significado simbólico: tendo sido encerrada por decreto do *Sovnarkom* a 12 de Abril de 1918, como uma medida revolucionária de corte com o passado artístico da Rússia czarista, a sua reinstituição significou não só a derradeira rectificação do fim desta noção de cultura da vanguarda, como uma “academização” do rumo retrospectivo que o Realismo Socialista tinha vindo a adquirir, no qual os valores tradicionais russos tendiam a sobrepor-se aos valores comunistas.

A Academia foi concebida como o “braço executivo do Partido no mundo da arte”<sup>105</sup>: a totalidade dos seus membros iniciais — na sua maioria artistas, mas contando também com alguns críticos e historiadores de arte — foi escolhida pelo Partido, e não sujeita a eleições. Para a sua direcção foi indigitado Alexander Gerasimov, figura mais que consagrada da ortodoxia do Realismo Socialista. A sua orientação estética e ideológica ficou desde logo definida no decreto da sua fundação, o qual afirmava que a Academia devia lutar contra “o formalismo, o naturalismo e outras manifestações da arte decadente burguesa contemporânea, contra a falta de ideologia e de comprometimento político no trabalho creativo, contra as teorias falsamente científicas e idealistas na área da estética”.<sup>106</sup> Os principais estabelecimentos de ensino artístico — como a Academia Russa de Artes de Leninegrado (criada em 1932), o Instituto Repin, em Leninegrado, e o Instituto Surikov, em Moscovo — foram subordinados à tutela da Academia, a qual, para além dos estúdios de ensino, contava ainda com um instituto de investigação e com um editora própria.

Assim, a fundação da Academia, como sustenta Antoine Baudin, foi parte integrante do processo de homogeneização institucional e ideológica do Jdanovismo<sup>107</sup>, perfeitamente enquadrada num conjunto de medidas concebidas para

---

<sup>105</sup> Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, p. 226

<sup>106</sup> Documento citado por Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, p. 227

<sup>107</sup> Antoine Baudin, *Le réalisme socialiste de la période jdanovienne, 1947-1953*. Vol. 1: *Les arts plastiques et leurs institutions*, p. 41

apurar imagem identitária do Realismo Socialista em marcado contraste com o Ocidente.

Compreendendo a necessidade imediata de defender essa imagem na arena internacional com a definição da Guerra Fria, Vladimir Kemenov, na qualidade de presidente da Sociedade da U.R.S.S. para as Relações Culturais com Países Estrangeiros (VOKS), redige um texto em 1947, intitulado “Aspectos das Duas Culturas”, que estabelece os termos do confronto artístico-ideológico entre a U.R.S.S. e os E.U.A. sob perspectiva soviética.<sup>108</sup>

Publicado em inglês, dado que se destinava a uma audiência estrangeira, o texto surpreende, em primeiro lugar, pelo conhecimento demonstrado sobre alguns dos aspectos essenciais do paradigma historiográfico modernista. Começando por atacar a arte moderna ocidental nos termos usuais — decadente, falsa, beligerantemente anti-realista, reaccionária, individualista, etc. —, dirige-se especificamente a alguns dos pilares teóricos da historiografia modernista: a originalidade, a liberdade, o individualismo, a teoria da “arte pela arte”, a pureza da arte, a recusa da incursão de qualquer conteúdo numa pesquisa formal autónoma e até a reclamada (por Greenberg) oposição da vanguarda à sociedade burguesa e capitalista:

*The basic features of decadent bourgeois art are its falseness, its belligerent anti-realism, its hostility to objective knowledge and to the truthful portrayal of life in art. Here, too, the reactionary tendency in contemporary bourgeois art is presented under the banner of ‘originality’, of struggle against ‘bourgeois’ ideology, etc. (...)*

*For all the ‘freedom’ which artists won after they had driven life from the realm of their formalistic art, they nevertheless tried at the beginning of the century to justify this subjective anarchy by pseudo-scientific, technical, and other subterfuges in their work, writings and declarations... to prove its analytical character, and so on. However, very soon even this quasi-scientific terminology was discarded, and in contemporary bourgeois formalistic art the most rampant subjectivism, proclaiming the cult of mysticism and of the subconscious, has triumphed openly, and abnormal mental states are held as examples of the complete creative freedom of the individual.*

*All these features of decadent bourgeois art were declared aspects of ‘art for art’s sake’, which is alleged to be alien to any semblance of ideological content. As a*

---

<sup>108</sup> Vladimir Kemenov (1908 - ?): Historiador e crítico de arte soviético. Estudou na Universidade de Moscovo entre 1928 e 1930, tendo, posteriormente, sido professor em várias instituições de ensino moscovitas. Em 1938, tornou-se director da Galeria Tretiakov (Moscovo) e, em 1940, ocupou o cargo de presidente da Sociedade da U.R.S.S. para as Relações Culturais com Países Estrangeiros. Entre 1954 e 1956 foi vice-Ministro da Cultura da U.R.S.S., entre 1956 e 1958 foi o representante soviético na UNESCO e, em 1966, tornou-se vice-presidente da Academia das Artes da U.R.S.S..

*matter of fact, this 'pure' art actually disseminated reactionary ideas, ideas that were advantageous or useful to the capitalists. Formalistic artists ceased to be rebels and became the abject slaves of capital, even though from time to time they did assail capitalism, sometimes even sincerely.*<sup>109</sup>

O trunfo que o texto parece pretender lançar é demonstrar aos artistas modernistas (“formalistas”) que se opõem sinceramente ao capitalismo (como Picasso) como a sua arte, longe de se constituir como oposição a este, acaba por ser a arte que melhor serve os interesses de manutenção do poder da burguesia:

*By proclaiming 'art for art's sake, void of all contact with the struggle, aspirations and interests of the wide masses, by cultivating individualism, the formalists are affirming the very thing the reactionaries want them to. They are playing into the hands of the decadent bourgeoisie who in their efforts to preserve their domination look with hatred upon the development of the consciousness of the masses, upon the growth of their sense of human dignity and their feeling of solidarity, upon any rousing of their activity through the means of realistic art rich in ideological content.*<sup>110</sup>

Na perspectiva soviética, a arte moderna servia assim como uma luva os interesses da classe dirigente no poder, na medida em que previniria a “tomada de consciência” das massas.

Em contrapartida à “falsamente apolítica” arte moderna ocidental, o Realismo Socialista assumia o emprego artístico da ideologia bolchevique para emancipar as massas, sendo por isso uma arte humanista, realista, progressista e mobilizadora:

*As opposed to decadent bourgeois art, hypocritically hiding its reactionary class nature behind phrases such as 'pure art' and 'art for art's sake', Soviet artists openly espouse the ideas of Bolshevism expressing the advanced ideas of the Soviet people who at present represent the most advanced people of the world, for they have built up Socialism, the most advanced form of contemporary society. As opposed to decadent bourgeois art with its anti-humanism, Soviet artists present the art of socialist humanism, an art imbued with supreme love for man, with pride in the emancipated individual of the socialist land, with profound sympathy for that part of humanity living under the capitalist system, a system that cripples and degrades men. As opposed to decadent bourgeois art with its falseness, its rejection of a realistic, truthful reflection of life as it is, Soviet artists present the wholesome and integral art of socialist realism, expressed in profound artistic images reflecting true life, showing the struggle between the old and the new and the inevitable*

---

<sup>109</sup> Vladimir Kemenov, “Aspects of Two Cultures”, *VOKS Bulletin*. Moscow: Society for Cultural Relations with Foreign Countries, 1947. Consultado em Charles Harrison; Paul Wood (eds.), *Art in Theory. An Anthology of Changing Ideas. 1900-1990*. Oxford and Cambridge: Blackwell, 2004, p.657

<sup>110</sup> Vladimir Kemenov, “Aspects of Two Cultures”, p.658

*triumph of the new and progressive, an art mobilizing Soviet people for further victories.*<sup>111</sup>

É curioso notar como neste texto, concebido para a conquista de apoio para a causa socialista no estrangeiro, o conceito de classe (e não o de nacionalidade) volta a revelar-se útil: Kemenov afirma a solidariedade pela “humanidade a viver sob o sistema capitalista”, demonstrando assim que certos conceitos marxistas ainda mantinham a sua operacionalidade em determinados contextos discursivos.

A arte do Realismo Socialista seria pois figurativa, recuperando as tradições realistas — dos séculos XVIII e XIX, do Renascimento e da arte grega clássica — interrompidas com as primeiras incursões formalistas. A tónica no anti-formalismo do Realismo Socialista volta assim a marcar presença, mas desta vez avançando um argumento curioso: também a Rússia passara por essas experimentações formais; simplesmente já as tinha ultrapassado, encarando-as agora como “anacronismos ridículos”. Nesta lógica, o Realismo Socialista não surge como um regresso ao passado, mas como uma vanguarda pós-formalista, a qual mostrará o caminho aos restantes países (na retaguarda da “forma mais avançada de sociedade contemporânea”, o Socialismo) quando estes ultrapassarem o “impasse do formalismo”:

*Among the many burdens which the young Soviet republic inherited a quarter of century ago from the old landlord-bourgeois Russia, was the decadent, formalistic art of that time. All those ‘original’ tricks which the formalists of Europe and America take such pride in, were ousted by Soviet artists long ago as ridiculous anachronisms.*

*The road traveled by Soviet art in overcoming formalism is of inestimable importance to the art and culture of the whole world. The experience accumulated by Soviet artists will time and again stand the artists of other countries in good stead when they begin to look for a way out of the impasse of formalism and to create a genuine people’s art.*<sup>112</sup>

Um aspecto relevante que este texto nos permite aferir é a diferença estratégica utilizada pelos paradigmas historiográficos em confronto para inferiorizar o seu “outro”: se compararmos este texto de Kemenov com “Avant-Garde and Kitsch” de Greenberg, ele demonstra que as autoridades culturais soviéticas detinham

---

<sup>111</sup> Vladimir Kemenov, “Aspects of Two Cultures”, p.658

<sup>112</sup> Vladimir Kemenov, “Aspects of Two Cultures”, p.658



um maior conhecimento da teoria artística modernista ocidental do que os arautos da teoria modernista possuíam da teoria artística do Realismo Socialista. Em parte, a ignorância demonstrada por autores como Greenberg relativamente à lógica interna do Realismo Socialista ficou a dever-se a um grande desconhecimento desta, mas esse desconhecimento devia-se sem dúvida a uma postura situada a montante: a sobrançeria do paradigma historiográfico modernista em relação ao seu “outro”, rapidamente descartado como inválido sem mais inquirições.<sup>113</sup> E efectivamente, como veremos no

---

<sup>113</sup> Um outro exemplo dessa atitude do paradigma historiográfico modernista face ao paradigma historiográfico do Realismo Socialista é a recepção que o texto em questão de Vladimir Kemenov encontra num crítico como Clement Greenberg, a qual podemos observar num artigo intitulado “Irrelevance versus Irresponsability”, publicado em Maio de 1948 na *Partisan Review*. Nele Greenberg sustenta que a irresponsabilidade (política) da arte é, na sua perspectiva modernista, preferível à sua irrelevância (estética, formal). Referindo-se especificamente ao texto de Vladimir Kemenov, afirma: “Mr. Grigson’s call for “viable ends” and common, universal humanity in contemporary painting and sculpture (as if anything worthy of the name of art does not strive necessarily for a maximum of humanity and universality) is echoed in essence of not at all in style by a long article called “Aspects of Two Cultures” appearing in Number 52 of the *VOKS Bulletin*, a cultural magazine published in Moscow in English — among other languages — by the USSR Society for Cultural Relations with Foreign Countries. The author of the article is the magazine’s editor, Vladimir Kemenov, whose pen, if not mind, functions in a subcellar of consciousness a Neanderthal man should have shrunk from entering. Mr. Kemenov attacks contemporary “bourgeois” art indiscriminately, sparing neither abstract art or neo-realism and taking in everything in between (though he is careful never to use the word “academic”). Aside from the unbelievable level of intellectual probity on which it is written, Mr. Kemenov’s article is remarkable for its insinuations to the effect that our country is now the chief promoter of “decadent” art (...).”

Mr. Kemenov goes on to say that modern art is pathological, insane, mystical, irrational, escapist, etc. But it is to be noted that throughout the article he, or at least his translator, avoids the term, “degenerate art”, perhaps because the Nazis used to apply it so regularly to modern art. This does not, however, prevent him from adding that the latter is a “fantastic mixture of unwholesome fantasy and fraud,” “worthless nonsense”, a “mixture of pathology and chicanery” tracing its origins to “daubs painted by the donkey’s tail”. But even our “realistic” art is only “quasi realistic”... Its purpose is to put a veneer on bourgeois reality.”

Mr. Kemenov says that the decadence and deterioration of modern bourgeois art (...) are such that it is unable to produce good war propaganda; only imported Soviet music, movies, and posters could “spiritually” mobilize people in this country and Britain against Hitler during the war. “As opposed to decadent bourgeois art, divorced from the people, hostile to the interests of the democratic masses, permeated with biological individualism and mysticism, Soviet artists present an art created for the people, and which in its turn enriches the people with its lofty ideas and noble images.” Although Mr. Kemenov does not name a single Soviet painter or sculptor, he also writes: “ Young Soviet art has already created works of world-wide significance... Soviet art is advancing along the true path indicated by the genius of Stalin.” Since it would be hard to say that Mr. Kemenov is irresponsible, we have to conclude that he, too, is irrelevant.

The truly new horror of our times is not, perhaps, totalitarianism as such, but the vulgarity it is able to instill in places of power — the official vulgarity, the certified vulgarity (...)” Clement Greenberg, “Irrelevance versus Irresponsability”, *Partisan Review*, May 1948. Consultado em Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism* (ed. by John O’Brian), vol.2, pp. 233-235. Salvo umas referências ao nível intelectual inferior a o de um Neanderthal, às alusões às semelhanças entre os posicionamentos estéticos nazis e soviéticos, à sua irrelevância (do prisma do paradigma modernista, entenda-se) e à sua vulgaridade oficializada, é de notar que a estratégia discursiva de Greenberg para denegrir o paradigma concorrente restringe-se a apresentar uma sequência de citações do texto de Kemenov que é alvo de crítica sem mais comentários, ou seja, a sua assumida prescindibilidade de comentário atesta que o “erro”, invalidade ou ilegitimidade de um discurso do paradigma do Realismo Socialista pertence à

sexto capítulo, quando um discurso historiográfico “de Leste”, revisionista, se quiser fazer ouvir, terá de fazer uso das premissas do discurso que entretanto se tornara hegemónico, o discurso historiográfico modernista (e pós-modernista) ocidental.<sup>114</sup>

Outro aspecto muitíssimo importante também notório neste texto é a insistência na reivindicação da “vanguarda da Modernidade” para a U.R.S.S. em geral, e para a cultura soviética em particular. Não obstante a historiografia modernista ocidental inserir a cultura soviética nas tendências anti-modernistas do século XX, agregando a sua emergência no denominado fenómeno de “retorno à ordem” do entre-guerras, a U.R.S.S. sempre reivindicou a dianteira da Modernidade a todos os níveis. Um texto de 1947 onde esse discurso é evidenciado com particular clareza é um documento interno do Agitprop, intitulado “Um plano para propagandear a ideia de patriotismo soviético entre a população”. Afirma o seguinte:

*Showing the greatness of our socialist motherland and the heroic Soviet people, it is imperative at the same time to point out that our people have the right to take pride in their great historical past. It is necessary to underscore that at the dawn of the contemporary era, the Russian people defended European civilization against the Tatar-Mongol Horde in a self-scarifying struggle, later extending decisive aid to the peoples of Europe in resisting the advance of Turkish conquerors. At the start of the 19<sup>th</sup> century, the Russian people, having defeated the Napoleonic mob [polchishcha], liberated the peoples of Europe from the French dictator's tyranny.*

*It follows that it should be pointed out that our people made an invaluable contribution to world culture. It is imperative to reveal the world-class historical significance of Russian science, literature, music, painting, the theatrical arts, etc., and wage a decisive battle against attempts to marginalize [prinizit'] the services of our people and its culture in the history of humankind and against the anti-scientific*

---

ordem da evidência, não sendo por isso necessário nem um empenho na compreensão dos seus pressupostos, motivações e objectivos específicos, nem tão pouco um debate sobre os mesmos. A supremacia do paradigma historiográfico modernista é, assim, dada *a priori* como evidente e naturalizada.

<sup>114</sup> Por seu lado, também os E.U.A., nas décadas de 1960-1970, começaram a investir seriamente no conhecimento do seu “outro”, promovendo a área de Estudos Soviéticos nas universidades. Nessa época, o conhecimento produzido será já influenciado pela conjuntura contestatária dos anos de 1960, ficando a nova abordagem académica a ser conhecida pelo revisionismo da Sovietologia. Sobre o investimento académico norte-americano na Sovietologia ver David C. Engerman, *Know Your Enemy: The Rise and Fall of America's Soviet Experts*. New York: Oxford University Press, 2011

Ainda relativamente a Vladimir Kemenov, cumpre acrescentar que, não obstante o papel oficial que cumpre como defensor do paradigma historiográfico do Realismo Socialista, ele é exemplo de uma duplicidade entre a esfera pública e a esfera privada que atingia várias personalidades do meio cultural e político, sobretudo a partir dos anos 60. Como nos conta Andrei Erofeev, “Vladimir Kemenov (...) used to demonstrate his love of Impressionism and Symbolism before his friends at home, and even hung works of Pierre-Albert Marquet and Alexandre Benois in his study, while in public he never tired of deriding them, often making short shrift of their young fans in his apartment.” Andrei Erofeev, “Nonofficial Art: Soviet Artists of the 1960s”, *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s* (eds. Laura Hopman and Thomáš Pospisyl), p. 41

*theory that in the areas of science and culture, the Russian people were but students under the tutelage of the West.*

*It is important to demonstrate that the exploitative classes that ruled Russia did not facilitate the growth of science and culture and halted their development in our country. As a result of this, Russian scientists' labors were often co-opted by foreigners and the credit for many scientific discoveries made by Russian scientists went instead to foreigners (Lomonosov – Lavoisier, Polzunov – Watt, Popov – Marconi, and others).*

*It is imperative to note that certain segments of the Russian ruling classes, detached from the people and alienated from them, aimed to marginalize the Russian people's accomplishments and sided with the foreign pox [inostranshchina]. Even such a progressive figure such as Peter I, who introduced into Russia advanced forms of life from the West, allowed the Russian people's national degradation [unizhenie] in front of foreigners. In the second half of the 18<sup>th</sup> century and at the start of the 19<sup>th</sup> century the Russian nobility's leading elements blindly adopted foreign values, enforced the use of French and marginalized their native Russian language in every way. The decadence which embraced all aspects of the ruling classes' ideology at the end of the 19<sup>th</sup> century and the beginning of the 20<sup>th</sup> century was characterized by signs of kow-towing before the most reactionary aspects of Western culture. The landowners and capitalists who ruled in Russia led our country into economic and political servitude under the foreign states. Russia's ruling elements aimed to spiritually subordinate the Russian people to the foreigners.*

*By raising the toilers of Russia [to the feet] through the socialist revolution, The Bolshevik party prevented our country from being transformed into a colony for foreign imperialists and led her onto the wide path of progressive development. [This has] raised the international authority of our Motherland to unprecedented levels.<sup>115</sup>*

Neste texto, que David Brandenberger considera “o melhor sumário da trajetória ideológica dos primeiros anos do pós-guerra”, é reclamada a primazia, independência e hegemonia da Modernidade soviética em relação à Modernidade ocidental. Ainda que essa reivindicação seja hiperbolizada por um russocentrismo evidente, o que assim é exposto é o confronto entre duas perspectivas historiográficas da Modernidade: a ocidental, que vê a sua concretização na edificação de regimes democráticos pluripartidários, de economias de mercado e na defesa das liberdades individuais (onde radica a legitimação da arte moderna), e a soviética, que defende que a sua realização se plasma na construção de um regime comunista de partido único, com uma economia nacionalizada controlada pelo Estado e na defesa de uma sociedade colectivista e igualitária (onde radica a legitimação do Realismo Socialista). Deste modo, a imagem identitária soviética neste período estrutura-se através da

---

<sup>115</sup> “A plan for propagandizing the idea of Soviet patriotism within the population”, 18 de Abril de 1947. Consultado em David Brandenberger, *The ‘short course’ to modernity*, pp. 287-8

conciliação entre os imperativos de uma estratégia ideológica para consumo interno — onde o nacionalismo e o russocentrismo são agenciados para fins de mobilização popular e de legitimação do regime — com a estratégia ideológica de representação da U.R.S.S. na arena cultural da Guerra Fria — na qual se reivindica a vanguarda da Modernidade para o projecto de “construção do socialismo”. Em sintonia com a concepção do Realismo Socialista defendida por Jdanov em 1934 — que, recordemo-nos, já apresentava a cultura soviética como a guardiã do património cultural que a burguesia (isto é, o Modernismo) delapidara —, a cultura soviética surge assim como a herdeira da melhor cultura mundial — uma cultura clássica e realista (daí a invocação da cultura grega, da cultura do Renascimento e do realismo oitocentista para o cânone historiográfico do Realismo Socialista) — e como aquela que a leva mais além, ao colocá-la ao serviço de uma nova classe no poder, o proletariado.

Em resultado deste crescente nacionalismo, da campanha anti-formalista e da fundação da Academia das Artes da U.R.S.S., o paradigma historiográfico do Realismo Socialista adquire uma nova especificidade: a ascensão de um neo-academicismo na pintura, em estreita articulação com uma campanha anti-impressionista. No discurso proferido na sessão inaugural da Academia das Artes da U.R.S.S., realizada entre 22 e 24 Novembro de 1947, o presidente Alexander Gerasimov afirmava que a arte soviética “eclipsaria até as épocas mais notáveis de florescimento artístico do passado” e elogiava enfaticamente vários pintores académicos russos dos séculos XVIII e XIX, começando deste modo a delinear um novo rumo formal para a pintura realista socialista.<sup>116</sup> Seis meses depois, Jdanov, estabelecendo um paralelo entre a música e a pintura, afirmava:

*The Party has completely resurrected the inheritance of Repin, Bryullov, Vereshchagin, Vasnetsov, Surikov. Did we do right in preserving the treasury of classical painting and smashing the liquidators of painting?... In preserving the classical inheritance in painting did the Central Committee act 'conservatively', find itself under the influence of 'traditionalism', of 'unoriginal imitation'? That's utter rubbish.*<sup>117</sup>

Jdanov rejeitava assim peremptoriamente que a recuperação historiográfica da tradição realista e académica russa pelo paradigma do Realismo Socialista fosse um

---

<sup>116</sup> Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, p. 278

<sup>117</sup> Declaração citada por Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, p. 278

“anti-modernismo”: considerar essa reabilitação “conservadora” ou “tradicionalista” não passa de um disparate, afirmava, pois o Realismo Socialista estaria a “preservar o tesouro da pintura clássica esmagando os liquidadores da pintura”, isto é, os pintores modernistas. O que vemos deste modo emergir são duas concepções historiográficas diametralmente opostas: enquanto o paradigma historiográfica modernista (na acepção greenberguiana) constrói uma genealogia histórica legitimadora da arte moderna contemporânea a partir das primeiras tendências artísticas modernistas (Manet e os impressionistas), o paradigma historiográfico do Realismo Socialista tece o seu *pedrigree* legitimador filtrando as tradições clássicas, neo-clássicas e realistas anteriores ao Modernismo através do crivo da Teoria das Duas Culturas, considerando este último como uma interrupção ilegítima numa continuidade dotada de todo o valor. Assim, enquanto o primeiro toma o Modernismo como o seu núcleo, em torno do qual se tece para o justificar, o segundo estrutura-se a partir da continuidade supostamente interrompida por este, voltando a tecer um fio quebrado.<sup>118</sup>

Neste sentido, o facto da Academia das Artes da U.R.S.S. se instalar num espaço até então ocupado pela última colecção soviética de obras impressionistas reveste-se de um enorme significado simbólico: ele atesta a liquidação de uma via de exploração formal no Realismo Socialista, à qual se deu o nome de campanha anti-impressionista. Ao não-acabamento formal do Impressionismo, ao facto de tomar referências figurativas apenas como um pretexto para explorações formais, passar-se-á a contrapor um neo-academicismo na pintura, traduzido na eleição do realismo

---

<sup>118</sup> A este respeito, Boris Groys afirma o seguinte: “The official programmatic goal of Stalin-era socialist realism can hardly be differentiated in this respect from the goal of Hitler’s speeches, though of course the race struggle is replaced by the class struggle. The classification of artworks according to historical, stylistic, and aesthetic criteria, as well as the characteristic positions of bourgeois, formalist critique, is rejected. The meaning of individual works of art, as well as their quality, depends much more on whether the artist identified internally with the upward-striving, progressive classes during the creation of the work or with the historically surviving reactionary classes. The high points of art history — again, ancient Greece and Rome and the Renaissance — are thus interpreted as expressions of the optimism of the historical progressive classes of their time. Because the progressive class of the twentieth century is the working class, socialist art must be the successor of this earlier progressive art, rather than separated from it by means of formal-aesthetic innovation, as the Russian avant-garde wanted. Socialist realism declared that the avant-garde falsely believed that the new proletarian art had to break with the past and take on a new formal-aesthetic look. In accordance with the famous “Leninist theory of two cultures within one culture”, every cultural epoch is defined by the battle between two class cultures, one progressive and the other reactionary. But the ideology of artistic modernity homogenizes the culture of a specific historical time and in this way prevents the making of a decisive choice between the art of the progressive and reactionary classes.” Boris Groys, “The Art of Totality”, *The Landscape of Stalinism: the art and ideology of the Soviet Space*. (ed. by Evgeny Dobrenko and Eric Naiman), p. 108

oitocentista como referência exemplar, num estilo pictórico com um elevado grau de acabamento (onde as formas eram detalhadamente delineadas), e numa renovada ênfase no domínio das técnicas tradicionais da pintura (entre as quais se concederá a primazia ao ensino do desenho, como teremos oportunidade de observar numa comunicação de A. Gerasimov de 1950).<sup>119</sup> As qualidades plásticas ou pictóricas das obras (tão prezadas por Greenberg) passam a ser denunciadas como um formalismo supérfluo: o estilo da pintura do Realismo Socialista, o seu processo de construção pictórica, deveria ser imperceptível, subtraindo toda a resistência da forma a uma imediata e convincente veiculação dos conteúdos da obra.

O ataque às influências impressionistas na pintura do Realismo Socialista foi então sustentado com a recuperação de pronunciamentos teóricos de algumas figuras de autoridade do panteão marxista. Invocou-se a Teoria do Reflexo de Engels — segundo a qual as sensações eram “cópias, fotografias, imagens, reflexos de espelho” das coisas — para legitimar a defesa de uma pintura com o máximo de correspondências ao seu referente na realidade, promovendo-se assim uma pintura próxima dos valores da fotografia e, por isso, com uma “aura documental” que atestaria a sua veracidade.<sup>120</sup> À reivindicação da auto-referencialidade pela arte moderna, contrapunha-se assim uma afirmação da referencialidade absoluta da pintura. Invocou-se igualmente, como já observámos a respeito do artigo de Polikarp Lebedev de 1936, a “insurgência filosófica” de Lenine contra o subjectivismo de Mach, cuja filosofia era agora considerada responsável pela emergência do Impressionismo, devido à primazia reconhecida às sensações sobre as coisas em si.<sup>121</sup>

---

<sup>119</sup> “The question of the proper degree of finish in a painting was on the agenda from the moment peace returned. Alexander Gerasimov, reporting to the ninth plenum of the *orgkomitet* in May 1945, returned again and again to the question of the artistic completeness of a work; he advised his critics to visit the Tretyakov Gallery, where they could clarify what was meant by ‘completeness’. The revival of a highly finished style was central to the debate at the second session of the Academy (20-27 May 1948) devoted to problems of art education. Another significant contribution to the campaign was Vassili Yakovlev’s article ‘On Finish Painting’, which asserted that high finish would be a feature of the new style of socialist realism.” Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, p. 279

<sup>120</sup> Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, p. 280

<sup>121</sup> “Philosophical grounds for hostility to impressionism were now worked up. Lenin’s old bugbear of Machism was expressly linked with impressionism; now it was possible to read that ‘the teaching of Mach represented the philosophy of impressionism’ because in both Machism and impressionism ‘sensation is taken as primary’; or that ‘the philosophical basis of impressionism is subjective idealism — Machism’. It is reasonable to suggest that the impressionist painters and Machist philosophers operated within overlapping contexts of ideas, but Soviet commentators went further, implying that Mach’s teaching was somehow responsible for the emergence of impressionism. A time-frame for the exertion of Machist influence on impressionist painters was carefully plotted; it was pointed out that,

Às motivações subjacentes à campanha anti-impressionista não foi certamente estranho o crescente nacionalismo e ensimesmamento cultural da U.R.S.S., como o atestam os efeitos desta campanha na reconstrução historiográfica da arte russa então em consolidação. Na reabilitação do grupo dos Itinerantes como os ilustres antepassados do Realismo Socialista foi negada qualquer influência do Impressionismo, agora repudiado como qualquer outro fenómeno da cultura estrangeira. Proclamou-se o carácter estritamente russo deste movimento artístico e declarou-se o Impressionismo incompatível com o Realismo Socialista, devido ao seu apolitismo. Por outro lado, reduziu-se drasticamente o número de referências da arte francesa oitocentista valorizadas: se anteriormente o principal foco de crítica fora Cézanne, agora até as obras de Manet, Monet e Renoir foram proscritas, devido à “subjectividade” da visão que apresentavam. Já Daumier, Courbet e Millet eram elogiados por mostrarem “a vida real, a vida do povo, tipos populares, os interesses da democracia”, considerando-se ainda que a Escola de Barbizon tinha uma abordagem aceitável da pintura de paisagem.<sup>122</sup>

Matthew Cullerne Bown alerta para o facto de o neo-academismo na pintura do pós-guerra ter provocado uma aceitação da profissionalização do artista, abandonando-se assim definitivamente a ideia revolucionária de que qualquer trabalhador poderia produzir obras de arte significativas. Sugere ainda que o estilo académico foi em, grande medida, “um estilo anónimo”, em consonância com “a oposição à expressão individual na sociedade soviética”.<sup>123</sup>

Na verdade, esta concepção formal do Realismo Socialista opõe-se diametralmente à concepção formal defendida por Greenberg: se este último erigia a ênfase do meio como o *leitmotif* do desenvolvimento da arte moderna e como a marca autororal da individualidade do seu criador, o Realismo Socialista, ao invés, defendia o total “apagamento” do meio, promovendo esse estilo anónimo e desindividualizado, onde o método de construção plástica da obra deixaria de ser

---

according to Lenin, Mach in 1872 was already advancing the view that ‘the object of physics is the connection between sensations and not between things or bodies’ — and that in 1874 the term impressionism was coined on the basis of a painting by Monet.” Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, p. 283

<sup>122</sup> Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, p. 283

<sup>123</sup> Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, p. 280

discernível. Em última análise, como nos diz Ekaterina Degot, o estilo ideal do Realismo Socialista deveria ser um “estilo sem estilo”:

*If the modernism of capitalism formulated a specific language of criticism (minimizing, reductionist), then the modernism of socialism — Socialist Realism — pursued a consciously constructed alternative, formulating a language of positivity. While modernism expresses distance and alienation exposing the method, this criticism of the medium is entirely absent in Socialist Realism, where a simplification of form is not permitted to any degree whatsoever. Socialist Realism is recognized on the basis of this characteristic, and it could be presumed that this was in fact its aesthetic program. The typical Soviet criticism of the form of a given work related not to a flawed style, but to the very presence that style. Painting with the slightest intimation to the “cube, cone, and pyramid” of Cézanne (whose legacy was the decisive for Russian painting after 1910) was persecuted because young communists were forbidden to draw so “lifelessly.” The “overemphasizing of method”, the “relishing of color” the “inflation of decorative quality” and “inordinate emphasis” of any element whatsoever disqualified a work as inappropriate to Socialist Realism, the ideal work of which should, it seems, have no properties at all. (...) This “style without style” turned out to be less vulnerable to criticism and, therefore, in the 1940s and 1950s acquired the status of being official art.<sup>124</sup>*

Nos anos que se seguem, assistimos a um endurecimento da política interna e externa da U.R.S.S., mas, simultaneamente, ao despontar de alguns sintomas de dissidência. Em 1947 fora criado o Cominform, para coordenar os partidos comunistas estrangeiros, o qual vinha substituir o Comintern, dissolvido em 1943 num gesto de apaziguamento com o Ocidente na conjuntura de aliança de guerra. Porém, logo em 1948, a Jugoslávia é expulsa da instituição, devido à dissidência de Tito com Moscovo. A Checoslováquia, também nesse ano, sofre um golpe de Estado comunista (o “Golpe de Praga”), o qual vem confirmar as suspeitas dos mais cépticos relativamente à edificação da “cortina de ferro” diagnosticada por Churchill dois anos antes. Num dos primeiros momentos de tensão da Guerra Fria, os soviéticos

---

<sup>124</sup> Ekaterina Degot, “The Collectivization of Modernism”, *Dream Factory Communism. The Visual Culture of the Stalin Era* (ed. by Boris Groys and Max Hollein), pp. 100-101. A este respeito, Alexander Morozov afirma: “Strictly speaking, Socialist Realism did not presuppose any formal discoveries, let alone radical transformations of the structure of art, as did the innovative trends of the early twentieth century and above all the avant-garde, and this hampers the analysis of socialist realist practice in the 1930s and 1940s. Socialist Realism of this period ruminated the visual material of different traditions and essentially tried to avoid any unexpected, unusual means of expression which could have intimidated less well-prepared viewers.” Alexander Morozov, “Socialist Realism: Factory of the New Man”, *Dream Factory Communism. The Visual Culture of the Stalin Era* (ed. by Boris Groys and Max Hollein), p. 68



bloqueiam Berlim em 1948, gesto ao qual os E.U.A. decidem responder com a ponte aérea.

Ao nível da política cultural soviética, assistimos a uma crescente preponderância da conjuntura da Guerra Fria na sua definição. Com efeito, naquela que pode ser considerada a quarta resolução jdanoviana sobre matérias culturais, assistimos à prossecução da campanha anti-formalista, notando-se porém uma enfatização cada vez mais virulenta do contraste entre o paradigma do Realismo Socialista e o paradigma modernista ocidental. Com o título “Contra as Tendências Formalistas na Música Soviética”, a resolução do Comité Central, datada de 10 de Fevereiro de 1948, insere-se perfeitamente no tipo de crítica já observada no ataque a Shostakovitch em 1936 ou nos decretos jdanovianos anti-formalistas de 1946. O pretexto da denúncia é a ópera *A Grande Amizade*, com música de Vano Muradeli e libreto de G. Mdivani. O russocentrismo e o requisito de *narodnost* na arte pautam a crítica à obra em questão, exigindo-lhe o recurso a temas e melodias populares e às tradições clássicas da música russa — as quais haviam feito da ópera russa “a melhor do mundo”:

*The composer has not made use of the wealth of folk melodies, songs, tunes, and dance motifs in which the creative life of the people of the USSR is so rich, and especially the creative life of the peoples of the North Caucasus where the action of the opera is laid.*

*In the pursuit of a false “originality” in music, the composer, Muradeli, has neglected the best traditions and the experience of the classic opera in particular, which is distinguished by inner substance, by richness of melody and breath of diapason, by popularity of appeal, by grace, beauty, and clarity of musical form. These characteristics have made Russian opera the best in the world, a species of music loved by and comprehensible to the wide masses of the people.*<sup>125</sup>

Contudo, no clima de crescente ensimesmamento cultural da U.R.S.S., as influências do Modernismo — agora completamente conotadas com uma “corrupção” ocidental a infectar o paraíso artístico do Realismo Socialista — são reiterada e veementemente denunciadas:

---

<sup>125</sup> Central Committee of the All-Union Communist Party, “Against Formalistic Tendencies in Soviet Music”, 10 de Fevereiro de 1948. Consultado em <http://www.soviethistory.org/index.php?page=article&ArticleID=1947formalism1&SubjectID=1947zhdanov&Year=1947> a 11.09.29

*The state of affairs is particularly bad in the field of symphonic and operatic music. The question at issue concerns composers who adhere to the formalistic anti-popular tendency. The very fullest expression of this music is found in the works of such composers as Dmitrii Shostakovich, Sergei Prokofiev, Aram Khachaturian, Vissarion Shebalin, G. Popov, N. Miaskovskii, and others whose compositions represent most strikingly the formalistic perversions and antidemocratic tendencies in music which are alien to the Soviet people and their artistic tastes.*

*The characteristic marks of this music are the negation of the basic principles of classic music: the cult of atonality, the dissonance and discord supposedly expressive of “progress” and “novelty” in the development of musical form; the rejection of such vital principle of musical composition as melody; and enthusiasm for confused, neuropathological combinations which transform music into cacophony, into a chaotic medley of sounds. This music reeks strongly of the odor of the contemporary, modernistic, bourgeois music of Europe and America which reflects the decay of bourgeois culture, the total negation, the impasse of musical art.<sup>126</sup>*

O que está em causa, todavia, não é apenas a influência modernista sobre a produção artística, mas sobre todas as dimensões de um paradigma historiográfico, como a teoria e a crítica artística. Esta última será por isso alvo de ataques na mesma resolução:

*The Central Committee of the Party finds the state of Soviet musical criticism utterly intolerable. The opponents of Russian realistic music, the partisans of decadent and formalistic music, hold a leading position among the critics. They interpret every new composition by Prokofiev, Shostakovich, Miaskovskii, or Shebalin as a “new conquest of Soviet music.” They glorify the subjectivism, the constructivism, the extreme individualism, and the technical complexity of the language of this music, that is, precisely everything that should be subjected to criticism. Instead of smashing views and theories harmful and alien to the principles of socialist realism, musical criticism assists in the spread of these views by praising and proclaiming “advanced” those composers who in their work share erroneous creative purposes.<sup>127</sup>*

Começa a ser notória a obsessão característica da Guerra Fria com a infiltração ideológica do inimigo, aqui completamente conotada com o Modernismo. Podemos assim afirmar que a intensificação da luta contra o Modernismo no Realismo Socialista corresponde à consolidação da imagem cultural identitária soviética: se a sua emergência, em 1934, precisou de um “outro” difuso (o mundo capitalista em geral) contra o qual se delinear, é com a definição de duas potências mundiais em

---

<sup>126</sup> Central Committee of the All-Union Communist Party, “Against Formalistic Tendencies in Soviet Music”, consultado em [www.soviethistory.org](http://www.soviethistory.org) a 11.09.29

<sup>127</sup> Central Committee of the All-Union Communist Party, “Against Formalistic Tendencies in Soviet Music”, consultado em [www.soviethistory.org](http://www.soviethistory.org) a 11.09.29

claro confronto no pós-guerra que essa imagem adquire um “outro” concreto, perante o qual se definirá num espelho antonímico: os E.U.A. e, num segundo plano, a Europa ocidental. A ênfase deste contraste seria pois impossível logo em 1934: ambos os paradigmas historiográficos se edificaram em simultâneo, necessitando um do desenvolvimento do outro para reconhecer, no seu espelho em negativo, a sua imagem. Não surpreende assim que só numa fase de afirmação do paradigma historiográfico modernista (e não de uma incipiente emergência), o paradigma historiográfico do Realismo Socialista conseguisse exaltar a sua especificidade, cada vez mais anti-ocidental, anti-modernista, anti-formalista e russocêntrica.

Este último decreto jdanoviano inflamou a já longa campanha anti-formalista, conduzindo a uma purga de artistas, críticos e académicos imputados de formalismo. No início de Março de 1948, num encontro organizado pelo Orgkom, ao qual assistiram representantes de todo o país, foi elaborada uma lista de pintores formalistas, na qual constavam nomes como Falk, Shterenberg, Tyshler, Labas, Tatlin, Pavel Kuznetsov, Favorski (entre os artistas de Moscovo denunciados por Sergei Gerasimov), Altman, Traugot, Vedernikov, o crítico Yakov Pasternak (entre os artistas de Leninegrado denunciados por Vladimir Serov), Alexander Shenderov ou Aleksei Zhibinov. A purga de formalistas prosseguiu na *Iskusstvo* e na *Arte Soviética*, resultando inclusivamente numa resolução adoptada na terceira sessão da Academia das Artes, a 1 de Fevereiro de 1949, onde eram condenados vários pintores (como Irina Vilkovir, Dorokhov, Pavel Kuznetsov, Tyshler, Udaltsova, Traugot, Favorski, Tolkachev, Osmerkin, Falk entre outros) por “formalismo e naturalismo, primitivismo e estilização”.<sup>128</sup>

Purga semelhante ocorreu nas instituições de ensino artístico. A seguir à segunda sessão da Academia, realizada entre 20 e 27 de Maio de 1948 e dedicada às questões do ensino artístico, vários pintores foram afastados da docência: Osmerkin foi demitido do Instituto Surikov (a *Arte Soviética* acusou-o de “culto da cor”), Sergei Gerasimov, director do mesmo instituto e que elaborara a lista de formalistas moscovitas, foi obrigado a abdicar do cargo no final de 1948, Alexander Deineka demitiu-se ainda nesse ano da direcção do Instituto de Moscovo de Arte Industrial e Decorativa (MIPIDI) e Pavel Kuznetsov abandonou a direcção do departamento de

---

<sup>128</sup> Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, p. 284

pintura da mesma instituição. Foram efectuadas purgas idênticas nos estabelecimentos de ensino artístico por todo o país.<sup>129</sup>

O que fundamentalmente se pretendia com estes afastamentos era uma reestruturação do ensino artístico. O presidente da Academia das Artes da URRS, Alexander Gerasimov, ao fazer o seu balanço dois anos depois, enuncia do seguinte modo os objectivos dessa reestruturação:

*Le début de la réforme radicale de l'enseignement artistique a pris corps lors de notre seconde Session, lorsque celle-ci a adopté toute une série de résolutions concrètes d'une importance capitale. Il n'est pas nécessaire de rappeler ces résolutions dans leur entier. Je me permettrai de n'en retenir que celles qui ont orienté ensuite toute l'activité de l'Académie des Arts de l'URSS :*

*« 1. Mener une lutte implacable contre les manifestations de tendances formalistes et antipopulaires dans la pratique des instituts d'art, en restructurant les programmes et les méthodes d'enseignement.*

*2. Soumettre à vérification le corps professoral et enseignant des établissements supérieurs, licencier les enseignants inadéquats et recruter les meilleures maîtres de l'art soviétique pour le travail pédagogique.*

*3. Prêter une attention toute particulière au travail des chairs de marxisme-léninisme et d'histoire de l'art, lesquelles devraient devenir les maillons centraux d'un enseignement qui forme la conception du monde communiste des futurs artistes soviétiques.*

*4. Procéder à une vérification radicale de l'enseignement du dessin et en améliorer l'organisation.*

*5. Procéder à une amélioration sensible de l'enseignement de la peinture, de la sculpture et des arts graphiques sur la base de la méthode réaliste inculquée avec conséquence.*

*6. Prêter une attention particulière à l'enseignement de la compositions, en liaison étroite avec les tâches créatrices dévolues à l'art soviétique, tâches qui consistent à exprimer les idées de la société communiste.*

*7. Réformer la structure des établissements supérieures : a) introduire des classes de dessin communes à toutes les facultés durant les trois premières années ; b) introduire des classes communes de peinture, de sculpture et d'arts graphiques pour les trois premiers cours ; c) former des ateliers personnalisés à partir du quatrième cours ».*<sup>130</sup>

---

<sup>129</sup> Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, p. 284

<sup>130</sup> Alexander Gerasimov, "Bilan et taches de l'enseignement artistique", Février 1950. Comunicação apresentada por Alexander Gerasimov à 4ª Sessão da Academia das Artes da U.R.S.S. (3-8 de Fevereiro de 1950), consagrada ao balanço da reforma do ensino artístico encetada na 2ª Sessão da Academia das Artes (20-27 de Maio de 1948). Texto publicado pela revista *Iskusstvo* com o título "Tarefas da formação artística" (1950, nº 2, pp. 49-55). Consultado em Antoine Baudin, *Le réalisme socialiste de la période jdanovienne, 1947-1953*. Vol. 1: *Les arts plastiques et leurs institutions*, p. 321

Observamos assim que o afastamento do formalismo preside aos objectivos da reestruturação do ensino artístico, justificando a reforma do corpo docente. Pretendia-se pois garantir que a perspectiva marxista-leninista era adoptada pela historiografia da arte, ou seja, que o ponto de partida paradigmático através do qual a História da Arte, a teoria e a crítica artísticas se estruturavam era o do Realismo Socialista, dado que apenas desse modo se poderia assegurar que o ensino inculcasse uma correcta concepção do mundo e da arte aos estudantes. De enorme importância é também a verificação da forma como se instalou o neo-academicismo nas artes plásticas: para além de assumir como referências o realismo oitocentista, a sua concretização formal foi obtida através de uma importância primordial atribuída ao ensino do desenho, o qual, a partir de então, passa a ser a formação basilar e comum para os estudantes de pintura, escultura ou artes gráficas durante os três anos iniciais.

De importância capital nesta reestruturação do ensino artístico foi também a reafirmação do princípio de *partiinost*, ou seja, a subordinação da cultura à direcção política do Partido. Como o atesta a revisão do programa de ensino do Instituto Surikov — subordinado à tutela da Academia —, a tónica até então colocada sobre a tarefa do professor desenvolver “o gosto, o âmbito de interesses, o amor pela arte e uma atitude honesta em relação ao trabalho” no estudante é agora deslocada para a sua educação política. Com este novo rumo não surpreenderá que a prática de pintura ao ar livre no Verão seja substituída, a partir do Verão de 1949-50, por visitas a quintas colectivas e a fábricas — os valores plásticos deveriam ser definitivamente subjugados aos valores ideológicos.<sup>131</sup>

Demonstrando uma reacção imediata a este novo rumo neo-academicista do Realismo Socialista, surge logo em 1948 um importante debate sobre o naturalismo na pintura, cuja resolução confirmará o total controlo político sobre as questões estéticas, mas cuja erupção atesta a persistência de alguns sinais de dissidência.

O debate sobre o naturalismo é despoletado com a publicação de um artigo de um engenheiro, Viktor Sazhin, no jornal *Komsomolskya Pravda* (uma publicação da KomSoMol) a 6 de Junho de 1948, o qual sustentava, ainda que sem muita consistência, que o naturalismo era o maior perigo para a cultura, atacando consagradas figuras do meio artístico, como Sergei e Alexander Gerasimov, Igor

---

<sup>131</sup> Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, p. 284

Grabar e Vassili Yakovlev. O artigo abria assim uma frente contra a burocracia artística e ousava defender indirectamente os valores plásticos abafados pelo neo-academicismo reinante.

Este artigo origina então um intenso, e por vezes confuso, debate sobre o naturalismo, durante o qual o termo assumirá diversos significados. Dez dias após a sua publicação, num encontro organizado pela União de Artistas de Moscovo (MOSKh), o naturalismo e o formalismo foram longamente discutidos durante três dias, criando uma válvula para a expressão do descontentamento com a rigidez neo-académica do Realismo Socialista. Diversos artistas atacados por formalismo foram defendidos e, no final, redigiu-se um relatório do debate que viria a circular pelos artistas de Kiev.

Ressentindo-se com a audácia da dissidência, a burocracia artística reagiu rapidamente, iniciando um debate na publicação *Arte Soviética* que se arrastaria por semanas. Durante o mesmo, o termo naturalismo adquiriu várias acepções, entre as quais um estilo académico com um elevado grau de acabamento (o neo-academicismo oficialmente aprovado face à influência impressionista, portanto), uma “rigidez académica” na execução plástica, a ausência de um “foco ideológico”, um “ilusionismo”, “efeitos baratos de luxo e chique”, um excessivo detalhe e minúcia no desenho ou uma cópia da realidade pouco inspirada ou poética (isto é, um realismo sem “romantismo revolucionário”). O debate na *Arte Soviética* demonstrou assim a extensa dimensão do descontentamento entre artistas e críticos.

Os artistas e críticos alinhados com a linha estética oficial que participaram no debate sustentaram energicamente que o naturalismo não deveria ser entendido como um estilo de elevado detalhismo e acabamento na pintura. Alexander Gerasimov, por exemplo, um dos expoentes desta acepção de “naturalismo”, num discurso proferido perante a segunda sessão da Academia das Artes em Maio de 1948, perguntaria retoricamente desde quando é que “a clareza e a precisão ao descrever os detalhes dos objectos...foram alguma vez manifestações de naturalismo?”. A linha oficial sobre a questão ficava assim claramente apontada: o naturalismo não deveria ser conotado com o estilo neo-académico, mas sim — como explicaria mais tarde Petr Sysoev, na terceira sessão da Academia em Janeiro de 1949 — como “uma cópia burguesa e passiva da realidade exterior”, incapaz de descrever as pessoas “iluminadas pelo fogo do pensamento criativo”. O debate terminaria a 11 de Setembro de 1948, com a

publicação de um artigo na *Kukltura i Zhizn* (*Cultura e Vida*) estabelecendo a posição oficial sobre a matéria: o artigo do engenheiro Sazhin era criticado, a União de Artistas de Moscovo era repreendida pela audácia de promover tal debate e alguns artistas, como Sergei Gerasimov e Deineka, foram acusados de formalismo.<sup>132</sup>

Como era inevitável, a campanha anti-formalista teve repercussões profundas na História da Arte e na crítica artística soviéticas: à medida que a configuração da Guerra Fria se cristalizava, também o paradigma historiográfico do Realismo Socialista adquiria contornos mais precisos. Em 1949, ano em que a U.R.S.S. alcança os E.U.A. na aquisição da tecnologia da bomba atômica, a campanha anti-formalista penetra todos os domínios: o Museu Estatal de Belas Artes de Moscovo, o chamado Museu Pushkin, o qual continha a última colecção de obras de arte estrangeiras, é encerrado, sofrendo uma remodelação para albergar a partir de então uma colecção permanente dos presentes oferecidos a Estaline<sup>133</sup>. A purga das influências estrangeiras atinge igualmente a crítica artística e a História da Arte soviéticas: a obra de Igor Grabar sobre Repin (publicada em 1937) e a *História Universal da Arte* (de 1950) de Mikhail Alpatov são criticadas, mas serão sobretudo fustigados escritos sobre arte contemporânea. Em 1946, os críticos Nikolai Punin e Abram Efros haviam sido atacados num artigo de A. Mikhailov, intitulado “Sobre a Influência do Formalismo e do Esteticismo na Crítica Artística”: Punin por criticar a primazia que a análise temática das obras assumia na crítica artística, por elogiar Cézanne e por ousar questionar a qualidade dos alunos do Instituto Surikov; Efros por subestimar o realismo oitocentista russo e por exaltar grupos artísticos com notórias influências modernistas, como o Jack of Diamonds.<sup>134</sup> Também Nina Dmitrieva e Alexander Romm (sobre cuja obra sobre Matisse vimos Greenberg pronunciar-se em 1948) são atacados por Boris Nikiforov, em Março de 1949, nas páginas da revista *Arte Soviética*: a sua metodologia da análise era acusada de formalismo, declarando-se que

---

<sup>132</sup> Sobre o debate em torno do naturalismo ver Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, pp. 285-6

<sup>133</sup> Recordemo-nos que este museu recebera a colecção de obras de arte pertencentes ao Museu Estatal da Nova Arte Ocidental, quando este fora encerrado dois anos antes. A reabertura do Museu Pushkin, já com a colecção de presentes oferecidos a Estaline, ocorrerá a 2 de Janeiro de 1950.

<sup>134</sup> Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, p. 286

a análise artística marxista-leninista “difere profundamente do método de análise formal-estilística criado pelos académicos burgueses”.<sup>135</sup>

Como havíamos já referido anteriormente, a crítica artística oriunda do paradigma historiográfico do Realismo Socialista não poderia deixar de se diferenciar profundamente da crítica artística inerente ao paradigma historiográfico modernista; mas é também neste período de afirmação da Guerra Fria que essa diferença é abertamente formalizada e definida. Se o paradigma historiográfico modernista privilegiava teoricamente a autonomia e exploração formal do meio, a sua crítica apenas poderia ser uma análise eminentemente formal das obras, relegando — como vimos no terceiro capítulo — para um plano de irrelevância os eventuais conteúdos das mesmas. Por seu turno, a crítica naturalmente decorrente de um paradigma historiográfico como o do Realismo Socialista — que concedia a primazia absoluta ao conteúdo sobre a forma e que, após o seu apuramento neo-academicista, perspectivava a forma como um discreto e subserviente veículo para a transmissão de conteúdos — só poderia ser uma crítica de conteúdos, assumindo-se assim como um espelho antonímico da crítica modernista. De resto, se pensarmos na aplicação transversal do conceito de *narodnost* a todos os domínios de um paradigma historiográfico, a crítica soviética não nos deverá surpreender: ao contrário da crítica modernista, a crítica soviética é também uma crítica preocupada com a sua acessibilidade às massas, apresentando assim categorias operatórias bastante mais compreensíveis para um não iniciado do que a modernista. A respeito da crítica soviética nesta década de 1950, Matthew Cullerne Bown afirma o seguinte:

*There is no doubt that in many respects the overall level of art criticism in this period was execrably low (one recent Russian article has referred to the ‘zero level’ of art criticism at the time). The neo-Stasovite type of criticism, consisting of a simple recitation of the subject matter of works of art without any formal analysis — the method popularized by AKhRR supporters in the 1920s and practiced in the 1930s by the New World [Novi Mir] writers — was established as the only acceptable approach. Moreover, the discursive style of many writers on art now resembled that characteristic of Stalin’s own speeches: ideas were expounded in an approximation of question and answer form, in which a statement was followed by its explication, often introduced by the phrase ‘this means’ (eto znachit).<sup>136</sup>*

---

<sup>135</sup> Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, p. 286

<sup>136</sup> Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, p. 286



Porém, ambos os tipos de crítica — a do Realismo Socialista e a modernista — derivavam de uma historiografia assente sobre a ideia de um progresso, de uma evolução orientada por um acréscimo de valor qualitativo através de uma invenção inédita. Logo, na tarefa da crítica, a noção de “originalidade” tornava-se incontornável. Embora a tendamos a imputar exclusivamente ao paradigma historiográfico modernista — que a interpretava como “originalidade formal”, assumindo-a, portanto, como o critério aferidor de evolução na História da Arte —, vimos já (por exemplo, no texto de Vladimir Kemenov “Aspectos de Duas Culturas” de 1947) como o paradigma historiográfico do Realismo Socialista não abdicava deste conceito, apresentando a sua interpretação particular do mesmo (o Realismo Socialista era, na perspectiva de Kemenov, “a” vanguarda pós-formalista). Nas apropriações específicas da noção de originalidade, vemos uma vez mais o mecanismo de espelho antonímico que rege a construção dos dois paradigmas: se a crítica artística modernista reconhecia a originalidade na inovação formal, a crítica artística do Realismo Socialista aplicará essa noção ao conteúdo das obras. O conceito de “inovação” (*novatorstvo*) significava o sucesso de veicular um conteúdo oficialmente aprovado de uma forma convincente, ou, como declarava um artigo em 1949 na *Iskusstvo*, a inovação no Realismo Socialista consistia no facto de ser um tipo de realismo totalmente novo: um realismo *socialista*.<sup>137</sup>

Uma agenda que acabou por se entretecer com a expansão da campanha anti-formalista na crítica e na História da Arte foi a emergência de uma hostilidade à *intelligentsia* judaica, normalmente designada por campanha anti-cosmopolita (e, por essa razão, agregada ao isolacionismo cultural mais abrangente responsável pelas purgas de influências estrangeiras). Os primeiros sintomas desta campanha vêm de 1948, quando um ressentido Alexander Gerasimov com os ataques de alguns críticos de Moscovo, utiliza a sua posição de presidente do Orkom para dissolver a secção de críticos da MOSKh e expulsar o director da mesma, Abram Efros. A partir desse evento, as referências ao cosmopolitismo começam a marcar presença na imprensa artística: no fim de 1948, o presidente da União de Escritores, Alexander Fadeev, atacou num discurso vários críticos de teatro, na sua maioria judeus; num artigo de 8 de Janeiro de 1949, com o título “Por uma Teoria Militante na Arte Visual”,

---

<sup>137</sup> Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, p. 286

Alexander Gerasimov acusou um grupo de críticos de falta de respeito pela cultura russa e soviética, sendo os nomeados quase todos de origem judaica; até que a autoridade de um editorial do *Pravda* de 28 de Janeiro de 1949, com o título “Sobre um Grupo Anti-patriótico de Críticos de Teatro”, na mesma linha dos artigos anteriores, vem sancionar oficialmente esta invectiva anti-semítica. Concomitantemente, decorria a terceira sessão da Academia das Artes (24 de Janeiro a 1 de Fevereiro de 1949), a qual, encorajada por esta aprovação oficial, elabora uma resolução da Academia, datada de 1 de Fevereiro de 1949, que descrevia os críticos Nikolai Punin, Abram Efros, Osip Beskin, Ivan Matsa, Yakov Pasternak, David Arkin e Vladimir Kostin como “cosmopolitas desenraizados” e “anti-patriotas estéticos”, atacando também as obras de Alfred Bassekhes, Alexander Kamenski e Alexander Romm pelas suas influências cosmopolitas. A larga maioria dos alvos do ataque anti-cosmopolita eram judeus.<sup>138</sup>

A partir de 1950, a saúde e poder de Estaline enfraquecem, o que parece ter permitido a emergência de cada vez mais sinais de descontentamento entre a comunidade artística. Um dos eventos de 1950 a potenciar a fermentação de um debate polémico foi a publicação do ensaio de Estaline “O marxismo e as questões da linguística”.<sup>139</sup> Este ensaio dirigia-se em parte à correcção das teorias linguísticas de

---

<sup>138</sup> Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, pp. 286-7. Da referida terceira sessão da Academia das Artes da U.R.S.S. em 1949 resulta uma compilação de textos (à qual não tivemos acesso) intitulada *Questões de Crítica e de Teoria da Arte*. A respeito da mesma, Antoine Baudin afirma o seguinte: “Dès 1948, le plan du traité d’esthétique annoncé par l’Institut scientifique de l’Académie des Arts en attestait le caractère hétérogène, envisageant successivement la ‘théorie du reflet’, le problème de *narodnost*’ et de l’élément national, celui de l’héritage et le concept du beau (...). Ce programme composite se concrétisera partiellement dans les deux seuls recueils théoriques que l’Académie réussit à publier durant la période. Le premier, issue de la troisième Session de janvier de 1949, (sous-titré « Questions de critique et de théorie de l’art », (...)) porte en réalité tout entier sur l’application des normes idéologiques et politiques jdanoviennes à la production artistique en général (P. Sysoev), à celle des Républiques (B. Vejmar), voire à la critique d’art (Andrei Lebedev) et à l’historiographie (A. Fedorov-Davydov). En 1950, le second entend traiter explicitement de ‘théorie’ (*Questions de théorie de l’art soviétique* (...)). Mais il n’aborde guère lui aussi que les principales instances idéologiques du réalisme socialiste, telles *l’idejnost*’ et la *narodnost*’ (K. Sitnik), le « patriotisme » (B. Nikiforov), exceptionnellement de « beau » (G. Nedošivin), seule catégorie esthétique classique dans ce contexte, tandis que le volume fait la part belle au problème de la intégration nationale (B. Vejmar à nouveau) et surtout à l’historiographie (B. Nikiforov, A. Zamoškin, N. Dmitrieva, K. Sitnik). La structure des quelque quinze textes à prétention théorique que se risquera à publier *Iskusstvo* — souvent des extraits de recueils avortés de l’Académie des Arts — indique un profil largement analogue.” Antoine Baudin, *Le réalisme socialiste de la période jdanovienne, 1947-1953*. Vol. 1: *Les arts plastiques et leurs institutions*, pp. 93-4

<sup>139</sup> O referido ensaio de Estaline foi publicado no *Pravda* em três fascículos, a 20 de Junho, 4 de Julho e 2 de Agosto. Será compilado numa edição única sob o referido título pouco depois da morte do líder. A autoria deste texto não seria de Estaline, mas a atribuição da mesma conferia-lhe um estatuto de autoridade.

Marr, que sustentavam que a língua, parte da super-estrutura, evoluiria e mudaria quando a estrutura, as condições materiais da sociedade, também se desenvolvesse, podendo deste modo vir a existir uma língua universal, sem classes. O ensaio de Estaline pretendia refutar esta teoria, reflectindo sobre as relações entre estrutura e super-estrutura:

*The structure is engendered by the basis, but that does not by any means signify that it only reflect the basis, that it is passive, neutral, that it is indifferent to the fate of its basis, to the fate of classes, the nature of the system [stroï]. On the contrary, once it has appeared on earth, it becomes a tremendous active force, it actively aids its basis to take shape and strengthen itself, it does all it can to help the new system put an end to and liquidate the old basis and old classes.*<sup>140</sup>

A polémica que estes pronunciamentos abrem é evidente, na medida em que se presta a diversas interpretações. A mais “libertadora” consiste em inferir que se a língua é retirada da super-estrutura, outras áreas culturais (como a arte) se possam igualmente retirar desse domínio, conquistando assim um novo espaço de liberdade e autonomia. Esta foi a interpretação contemporânea de alguns críticos e académicos soviéticos.<sup>141</sup> Sobre o debate despoletado no meio artístico soviético após a publicação deste ensaio, diz-nos Antoine Baudin:

*Pourtant, on cherchera en vain toute conception originale dans le modèle esthétique jdanovien. Seul l'« apport » de Staline en linguistique viendra momentanément jeter quelques doutes sur la position et les propriétés de l'art dans le système. Une discussion quasi contradictoire se déroule même à ce propos : se pourrait-il que l'art, tout comme la langue selon Staline, ne participe ni de la base économique, ni de la superstructure idéologique, et quelles en seraient les conséquences théoriques et pratiques ? La conclusion du débat dénierait le bien-fondé de telles interrogations, surtout lorsque celles-ci débouchent sur l'hypothèse hérétique d'un éventuel degré d'autonomie de l'art. Mais elle confirme la spécificité de l'image artistique (hudožestvenyi obraz) en tant que forme de reflet de la réalité objective propre de l'art. Distincte du concept abstrait, l'image artistique serait, de par sa nature polysensorielle, promise à des fonctions particulières dans la vie sociale, d'ordre notamment éducatif et privilégiant l'« émotion » (volnenie).*

*Il faut préciser que ce débat se limite presque exclusivement au circuit de l'Académie des Sciences et de l'Académie du Comité Central, relayé par Vosprosy filosofi<sup>142</sup> durant les années 1951 et 1952. Si la plupart des intervenants occupent d'emblée des positions très modératrices, sinon restrictives (p. ex. I. Astahov, « Du caractère spécifique de l'art », traduit dans la Nouvelle Critique, 1952/31), certains y risquent des extrapolations jugées abusives tendant à soustraire l'art à la superstructure et à exagérer ses propriétés spécifiques (A. Mašeev, P. Trofimov).*

---

<sup>140</sup> Documento citado em Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, p. 227

<sup>141</sup> Henri Arvon, *L'Esthétique Marxiste*. Paris: Presses Universitaires de France, 1970, p. 88-89

<sup>142</sup> Revista de Filosofia da Academia das Ciências fundada em 1947.

*Fin 1952, le bilan de la lèvera les derniers doutes à cet égard : l'œuvre d'art procède d'une « conception artistique », elle même participant sans conteste de la superstructure idéologique et découlant de la base économique. D'autant plus que l'image artistique, son élément distinctif, se nourrit de sources composites, dont au premier chef la réalité et la vie concrète (...). On en déduira finalement surtout la justification renouvelée de l'unité de la forme et du contenu de l'œuvre de l'art et de l'instrumentalité de ses fonctions.*<sup>143</sup>

Interpretação em sentido idêntico apresenta Matthew Cullerne Bown, que sustenta que a especulação linguística de Estaline serviu, por um lado, para confirmar a Teoria do Reflexo e, por outro, para legitimar o revivalismo neo-academicista. Para confirmar a Teoria do Reflexo na medida em que fornecia a justificação para uma arte que, para além de reflectir a realidade (um realismo), deveria também desempenhar um papel transformador nessa mesma realidade (um “romantismo revolucionário” que, através de imagens de futuro, ajudaria a configurar esse mesmo futuro socialista); para legitimar o neo-academicismo na medida em a ideia de que a língua era independente da classe e que permanecia constante mesmo que a sociedade mudasse poderia também ser aplicada à linguagem da pintura: o regresso a um estilo académico era assim legítimo, porque a cultura política não tinha de operar um corte com o seu passado, não obstante a mudança de regime político.<sup>144</sup>

Embora a conclusão da polémica despoletada pelo ensaio de Estaline se tenha saldado numa reafirmação dos princípios mais ortodoxos do Realismo Socialista, ela

---

<sup>143</sup> Antoine Baudin, *Le réalisme socialiste de la période jdanovienne, 1947-1953*. Vol. 1: *Les arts plastiques et leurs institutions*, pp. 92-93

<sup>144</sup> “This provided (...) justification for an art which would not merely reflect life but would also play an active role in transforming it. Similarly, in Stalin’s views, “ideas, theories, views” were a “reflection” of the “conditions of material life of a society”; but, as he put it, new ideas and theories also exerted reciprocal influence on society, playing a “supreme organizing, mobilizing and transforming role”. *Iskusstvo* testified that art was one of these organizing, mobilizing and transforming forces. Thus Stalin’s analysis gave full support to the Theory of Reflection; it was the justification of the assertion that Soviet writers attributed to Lenin: that “consciousness not only reflects the world, but also creates it”, described by the art critic Nedoshivin as the “cardinal principle of Marxist-Leninist gnosiology”. (...)

“Stalin’s explanations concerning Marxism and linguistics all had a significant bearing on the question of artistic form. He had asserted that, while art was part of the “superstructure” over the “basis”, language itself was not a superstructure. Nor, as a consequence, was language class-dependent; Stalin stated that the proposition that a “classless, universal language” does not exist was untrue. This idea, that language was class-independent and remained constant even if society as a whole changed, was a notion applicable to the language of painting, as an editorial in *Iskusstvo* in 1949 made clear. This revelation may be understood as contributing to the revival of an academic style: it could no longer be argued that the 1917 revolution and establishment of a workers’ and peasants’ state required or justified a break with the academic painting language of the eighteenth and nineteenth centuries, because this language was not class-dependent but classless and universal.” Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, p. 227 e pp. 279-280.

não deixa de revelar a susceptibilidade de um meio artístico expectante de qualquer sinal indicador de uma maior abertura cultural.

Contudo, os pronunciamentos oficiais sobre cultura não satisfarão esses anseios. No início desse ano de 1950, entre 3 e 8 de Fevereiro, realizara-se a quarta sessão da Academia das Artes da U.R.S.S.. O discurso da sua figura de maior autoridade, o presidente Alexander Gersasimov, fora uma afirmação sem ambiguidades dos princípios fundamentais do Realismo Socialista. Intitulado “Balanço e tarefas do ensino artístico”, o discurso principia por reconhecer a coesão de um “programa militante” para a cultura delineado através das resoluções jdanovianas de 1946-48, o qual potenciara a “elevação do nível ideológico e artístico” das diversas artes. Esse programa, elaborado pelo Comité Central, mais não é do que a afirmação dos princípios da *ideiinost*, *narodnost* e *partiinnost* cruciais ao Realismo Socialista:

*En armant idéologiquement les maîtres soviétiques de l'art, le Comité Central a donné à chacun de nous une tâche concrète: ne créer [sic] désormais que des œuvres empreintes d'idées [idejnye], de pleine valeur artistique et d'exécution parfaite, des œuvres qui, à travers un langage réaliste et compréhensible, révèlent le sens grandiose de la vie de la société soviétique dans sa lutte pour l'avenir communiste.*

*Le CC du PC(b), lorsqu'il appelle les écrivains et artistes soviétiques à aider le parti bolchevique en matière d'éducation communiste de notre peuple, est fermement convaincu que nous n'avons et ne pouvons avoir en vue que les seuls intérêts du peuple et de notre Etat soviétique, que le principe directeur de notre création était et sera la politique du Parti et du gouvernement.*<sup>145</sup>

A ideia do Partido como o motor da vanguarda, como o dirigente absoluto de uma cultura que se lhe subordina e que o ajuda na tarefa de educação do povo, será repetida à saciedade. Indício revelador dessa concepção de cultura é o facto da “estética marxista-leninista” ser elaborada e confirmada pelo Ministério da Educação: a cultura é assim entendida, antes de mais, como um instrumento de modelação de mentalidades.

*Les programmes concernant les fondements du marxisme-léninisme, l'histoire de la philosophie et les fondements de l'esthétique marxiste-léniniste sont, comme vous le savez, communs à tous les établissements d'enseignement supérieur. Ils sont*

---

<sup>145</sup> Alexandr Gerasimov, “Bilan et tâches de l'enseignement artistique”, Février 1950. Consultado em Antoine Baudin, *Le réalisme socialiste de la période jdanovienne, 1947-1953*. Vol. 1: *Les arts plastiques et leurs institutions*, p. 320

*élaborés et confirmés par le Ministère de l'Education supérieure de l'URSS, ce que ne signifie pas, loin de là, que la qualité de l'enseignement de ces disciplines n'exige pas une attention soutenue et une vigilance constante de la part de la direction des instituts et de l'Académie elle-même.*<sup>146</sup>

O resto do extenso e repetitivo discurso é, cumprindo a promessa do título, um balanço do ensino artístico na U.R.S.S., desde a sua reestruturação em 1948. Ao longo da enumeração das reformas levadas a cabo, surgem as obrigatórias referências à importância do estudo dos “grandes mestres do passado” e das “melhores tradições da escola realista russa”, à luta contra o formalismo na arte soviética, às purgas aos formalistas no ensino, mas também o ataque ao paradigma historiográfico modernista e a especificação da forma como se implementou a direcção neo-academicista nas artes plásticas. Com efeito, as alusões ao confronto entre paradigmas historiográficos e à disputa pela supremacia cultural no contexto da Guerra Fria pontuam o discurso:

*De sorte que seule l'étude attentive par la jeune génération des meilleures modèles de l'œuvre des grands maîtres du passé, seul l'apprentissage opiniâtre chez les meilleurs maîtres de l'art soviétique, seuls notre compréhension mutuelle, notre amitié et nos efforts créateurs communs sous la direction du Parti bolchévique, décideront en dernière analyse de la victoire finale et de la prééminence de la culture socialiste sur la culture capitaliste, de l'art soviétique sur l'art bourgeois décadent contemporain.*<sup>147</sup>

(...)

*Le travail sur les programmes d'histoire de l'art russe et soviétique, ainsi que de l'art universel, s'est révélé particulièrement difficile. Vous le savez, il s'agit surtout d'une matière où une partie de nos historiens a introduit beaucoup de confusion sous l'influence de la science d'art bourgeoise et de son évaluation pseudo-scientifique des différentes écoles et tendances de l'art du passé. Leur rapport apolitique et parfois hostile à notre art russe et soviétique a suscité quantité de falsifications formalistes de toute nature, de dénaturations délibérées visant à rabaisser les qualités d'idée [idejnost'], la haute maîtrise et le rôle progressiste de l'art russe et particulièrement soviétique dans le développement de la culture artistique mondiale.*<sup>148</sup>

Gerasimov chega mesmo a reconhecer a incomensurabilidade entre paradigmas concorrentes descrita por Thomas Kuhn :

*(...) Parallèlement, ces programmes démasquent définitivement, du pont de vu de l'esprit de parti bolchéviste de l'art, l'opposition irréductible à notre conception du*

---

<sup>146</sup> Alexandr Gerasimov, “Bilan et tâches de l'enseignement artistique”, p. 323

<sup>147</sup> Alexandr Gerasimov, “Bilan et tâches de l'enseignement artistique”, pp. 320-1

<sup>148</sup> Alexandr Gerasimov, “Bilan et tâches de l'enseignement artistique”, p. 322

*monde de phénomènes réactionnaires de l'art bourgeois contemporain tels que l'impressionnisme, le formalisme, le naturalisme, etc.*<sup>149</sup>

A descrição da implementação do neo-academicismo na pintura do Realismo Socialista não deixa de estar estreitamente ligada a este ataque ao paradigma historiográfico modernista. Em primeiro lugar, Gerasimov esclarece como se implementou e em que consiste esta nova orientação formal: através de uma renovada ênfase no ensino do desenho, privilegiando assim uma forma com um elevado grau de acabamento e precisão, por contraste com aquilo que denomina o desenho “pictural”, ou seja, com uma abordagem impressionista da pintura, na qual a forma se estruturava através da cor, do esquisso e de um espírito de “generalização” da composição que produziria um efeito de não-acabamento:

*Si l'on veut définir la qualité des dessins des étudiants des instituts de Moscou et Leningrad, il faut admettre que l'application des principes réalistes issus des meilleures traditions de l'école russe a amené un tournant décisif. Au dessin d'esthète, en réalité inculte, de naguère, s'est substitué un dessin réaliste, avec une étude attentive et rigoureuse de la nature, avec un rendu concret de la forme et de la matérialité des choses. (...)*

*Dans se travail de dessin, il faut obtenir des étudiants qu'il comprennent clairement que son rôle consiste à rendre exactement la figure humaine, son caractère, ses formes, son mouvement et ses proportions. (...)*

*Parallèlement à la question de l'enseignement du dessin, la seconde Session de l'Académie des Arts de l'URSS a exigé de nos instituts et des responsables des ateliers personnels des changements substantiels dans leurs méthodes d'enseignement de la peinture. La carence essentielle se révélait être ici la complaisance envers la faiblesse du dessin. Bien plus, on y cultivait la théorie fallacieuse selon laquelle de dessin académique strict entraverait la liberté picturale de l'étudiant. On maintenait l'étudiant dans la croyance que le dessin en peinture n'est pas le même dessin que celui qu'il avait appris en class de dessin. D'où, objectivement, le mépris du dessin, dès lors que, à interpréter de façon mécanique ce précepte, l'étudiant rejetait les connaissances acquises en classe de dessin pour se mettre en quête de ce fameux dessin « picturale ». Dans ces conditions, eu lieu d'élaborer une forme réaliste, la peinture détruisait cette forme.*

*Un autre carence en peinture comme en dessin était l'omission du détail. Si, en dessin, la théorie de la « généralisation » aboutissait à une absurdité évidente, c'est-à-dire à un schéma abstrait, il en allait de même en peinture. Au lieu de tendre à un rendu exact des détails — on tenait pour tels les pieds, les mains et même le visage humain — l'étudiant imbu de la théorie de la « généralisation » négligeait ces détails et ne réalisait bien entendu qu'un schéma pictural, et non un être vivant avec ses caractéristiques extérieures et sa spécificité psychologique. L'être vivant se*

---

<sup>149</sup> Alexandr Gerasimov, “Bilan et tâches de l'enseignement artistique”, p. 323

*perdait dans des taches « picturales », des empâtements et tout ce qu'on appelle la « picturalité autosuffisante ».*<sup>150</sup>

O que está pois em causa é esta autonomia da forma, essa “picturalidade auto-suficiente”, que mais não é do que um dos aspectos através dos quais se concretiza a autonomia da arte. Não surpreende assim que a defesa deste estilo neo-académico se faça através de um ataque ao Impressionismo, identificado, como já vimos, com o início dessa exploração formal “perniciosa”:

*Le bilan actuel du travail accompli dans l'enseignement de cette discipline si complexe qu'est la peinture faut apparaître d'incontestable succès. D'abord, on en a fini avec la théorie pernicieuse de « la peinture pour la peinture ». Le culte de la « picturalité autonome » dépourvue de dessin et de composition, de même que l'artiste étalant sa « picturalité » et son mépris du dessin et de la forme, ont perdu leur charme « romantique » aux yeux des étudiants. Simultanément, la peinture impressionniste en a pris un coup, avec ses procédés arbitraires dans le ton, la couleur et son indétermination **des formes que dénaturent la vraie réalité**. Nous avons enfin obtenu que nos étudiants comprennent la nécessité d'étudier la loi absolu de l'intégrité solidaire de tous les éléments qui constituent un tableau réaliste accomplie : le dessin, la composition et la peinture. L'artiste que ne es maîtrise pas ne saurait devenir un véritable maître-peintre.*<sup>151</sup>

*(...) Les travaux de étudiants en sculpture ont beaucoup gagné en solidité formel, dans le traitement des détails, dans **leur rapport bien moins superficiel avec la nature**, loin de cette « plasticité » autonome que l'on cultivait auparavant.*<sup>152</sup>

Esta insistência na conquista da máxima referencialidade possível entre a imagem e o seu referente suscita uma questão: terá a adopção de um estilo neo-académico na pintura do Realismo Socialista sido motivada por esse anseio de que a imagem do Realismo Socialista apresentasse o máximo de correspondências possíveis com os seus supostos referentes na realidade? Todavia, como sabemos, o Realismo Socialista não deveria apenas descrever a realidade soviética como ela era na actualidade, mas também oferecer um vislumbre de como ela seria na futura sociedade comunista. Neste sentido, esta potenciação da máxima referencialidade da imagem poder-se-á prender com a busca de uma “aura documental” para as imagens (na realidade inexistentes), ou seja, com a simulação de uma verosimilhança que um dia cumpriria a sua promessa de verdade. Talvez também por isso a pintura do

---

<sup>150</sup> Alexandr Gerasimov, “Bilan et tâches de l'enseignement artistique”, p. 325

<sup>151</sup> Alexandr Gerasimov, “Bilan et tâches de l'enseignement artistique”, p. 326

<sup>152</sup> Alexandr Gerasimov, “Bilan et tâches de l'enseignement artistique”, p. 327



Realismo Socialista tenha recorrido tanto à fotografia (tomando-a como modelo para composições e para o estilo)<sup>153</sup>, meio investido dessa “aura de verdade” devido à retenção dos seus referentes sob a forma de índices. Tal como na fotografia a sua “verdade factual”, supostamente objectiva e irrefutável, era assegurada pela pegada sensível que aí deixavam os seus referentes, se a pintura se lhe assemelhasse, conquistaria também essa aura de “verdade factual”. O “estilo sem estilo”, anónimo, que o Realismo Socialista adquiriu através deste neo-academicismo é, deste modo, uma estratégia de persuasão da sua verosimilhança. Neste sentido, teremos de concordar com a afirmação de Boris Groys, segundo a qual a pintura do Realismo Socialista não teria sido necessária se já existissem meios de manipulação por computador das imagens fotográficas.<sup>154</sup>

1951 presenteia-nos com dois importantes documentos para compreendermos o desenvolvimento do paradigma historiográfico do Realismo Socialista nesta época, pouco antes do fim do período estalinista. O primeiro destes é uma definição académica oficial sobre o Realismo Socialista, publicada na edição de 1951 do *Dicionário filosófico abreviado*, referência ideológica suprema para toda a U.R.S.S.. A análise desta definição permite-nos, de certo modo, fazer um balanço da evolução do Realismo Socialista desde a sua formulação inicial, em 1934.

---

<sup>153</sup> Sobre a relação da pintura do Realismo Socialista com a fotografia ver Leah Dickerman, “Camera Obscura: Socialist Realism in the Shadow of Photography”, *October*, Vol. 93, Summer, 2000, pp. 138-153 (consultável em <http://www.jstor.org/stable/779160>)

<sup>154</sup> “Although the Soviet art of the thirties was increasingly dominated by painting, it is that very painting which shows, through qualities of its own, its dependence on the photomontage of an earlier time. Images of socialist realism from the Stalin era look like color photographs, and indeed, this “photographicity” is not concealed but rather publicly admitted and celebrated. Accordingly, Boris Ioganson, one of the leading official artists of the Stalin era, claimed that the place of creativity in the art of socialist realism lay not in painting technique but in “management of the image” itself. It follows that the work of the “painting artist” was not differentiated from that of the photographer in any essential way. The images of socialist realism function as virtual photographs — they had to be painted only because the technology for computer-manipulated photographs did not yet exist.”

Acerca dos efeitos sobre o espectador que a pintura do Realismo Socialista pede emprestados à fotografia, afirma Boris Groys o seguinte: “(...) The image of totalitarian art aligned itself, above all, with color photography, and by no means with the image of traditional painting. The individual, expressive, and stylistically distinctive artistic elements of the traditional image were consistently eliminated. The artist strove for the anonymity, neutrality, and sterility of conventional photography in order to achieve maximal credibility with, and maximal effect on, the viewer. In this way, the artist evaded the standard aesthetic judgment that was presupposed by the autonomous position of the viewer: the corresponding image looked somehow “normal”. The manipulative effect of the image was, at the same time, ever so much more calculated.” Boris Groys, “The Art of Totality”, *The Landscape of Stalinism: the art and ideology of the Soviet Space* (ed. by Evgeny Dobrenko and Eric Naiman), pp. 109-110 e p. 105

Um primeiro ponto a ressaltar é a continuação (constante desde a sua definição inicial) da apresentação do Realismo Socialista como um “método” (mais precisamente como o “método fundamental da literatura e da arte soviéticas”). Embora possamos perspectivar o Realismo Socialista como uma doutrina que prescreve um conjunto de regras à produção artística, teórica e crítica, o facto de se auto-representar como um método significa que a sua estratégia dialéctica de funcionamento é primordial em relação aos seus produtos finais. Ou seja, o Realismo Socialista é sobretudo uma perspectiva — marxista-leninista-estalinista — e as suas inerentes ferramentas conceptuais, a partir das quais se deve reflectir sobre o que ele próprio será e sobre qual a configuração que os seus produtos deverão assumir.<sup>155</sup>

Outros aspectos em que esta definição revela a sua continuidade com a sua formulação inicial é a descrição do Realismo Socialista como um realismo ao qual se adiciona o “romantismo revolucionário”, ou seja, o seu dever de descrever não apenas a realidade, mas também a “faculdade de perceber no estado embrionário o que pertence ao futuro”; a subjugação da cultura à direcção do Partido; a preponderância do conteúdo sobre a forma; a instrumentalização da cultura para a educação das massas; e a sua acessibilidade às mesmas.<sup>156</sup> Outros há, porém, onde é possível observar as teorias e categorias acrescentadas ao paradigma historiográfico do Realismo Socialista ao largo destas quase duas décadas. Em primeiro lugar, observa-se a consolidação de uma genealogia histórica para o Realismo Socialista, tecida das “melhores tradições realistas da arte do passado”, mas sobretudo da “arte russa”. Para esta construção histórica legitimadora foi, como vimos, essencial a emergência do nacionalismo e do russocentrismo a partir de meados da década de 1930 e após a II Guerra Mundial:

---

<sup>155</sup> E este respeito, Ekaterina Degot afirma: “(...) This definition of one’s art as a method [inherited from the Russian avant-garde], rather than as collection of specific visual forms, literally coincides with the self-definition of Socialist Realism, whose theoreticians were always announcing that this was a method and not a style. (...) Although Socialist Realism is usually perceived as a doctrine rigidly demanding a specific style from the artist, the external appearance of a work is secondary in relation to the work’s function — instantaneous mass dissemination.” Ekaterina Degot, “The Collectivization of Modernism”, *Dream Factory Communism. The Visual Culture of the Stalin Era* (ed. by Boris Groys and Max Hollein), pp. 90-91. Embora concordemos em absoluto que a apresentação do Realismo Socialista como um “método” enfatiza a funcionalidade da obra de arte, poder-se-ia contudo objectar que se a “aparência externa” da obra fosse tão secundária em relação à sua função uma maior diversidade de estilos teria sido permitida no Realismo Socialista.

<sup>156</sup> “Une définition académique « officielle »”, in *Dictionnaire philosophique abrégé*, édition 1951. Consultado em Antoine Baudin, *Le réalisme socialiste de la période jdanovienne, 1947-1953*. Vol. 1: *Les arts plastiques et leurs institutions*. Bern: Peter Lang, 1997, p. 316

*L'art soviétique prolonge les meilleures traditions réalistes de l'art du passé, en particulier de l'art russe, d'art de Puškin et de Tolstoj, de Gogol' et de Nekrasov, de Repin et de Surikov, de Čajkovskij et de Glinka, etc.*<sup>157</sup>

Em segundo lugar, sobressai uma reiterada ênfase da cientificidade e modernidade do Realismo Socialista, reagindo deste modo à perspectiva modernista (que já vimos denominada por “ciência da arte pseudo-científica”) que o relegava para um plano de anti-modernismo, devido à sua imputada regressão temporal e consequente falta de originalidade:

*Mais le réalisme de l'art soviétique représente une étape qualitativement nouvelle dans l'histoire de l'art universelle. C'est un réalisme fécondé par l'idéologie communiste, par la lutte pour la transformation révolutionnaire de la société et de la construction du communisme. C'est en réalisme fondé sur les idées du socialisme scientifique de Marx, Engels, Lénine et Staline, il procède de la construction concrète du socialisme.*<sup>158</sup>

*Le réalisme socialiste est une étape qualitativement nouvelle dans l'évolution de l'art non seulement par rapport à son contenu idéologique, mais aussi par rapport à sa forme artistique. Le caractère novateur de la littérature, du théâtre, du cinéma, de la peinture, de la musique soviétique s'est manifesté dans de nombreuses œuvres de premier ordre. Par rapport à l'art ancien, les sujets, les acteurs, les conflits dramatiques, l'échelle des événements représentés, etc. sont devenus autres dans l'art soviétique.*<sup>159</sup>

Em terceiro lugar, assistimos à operacionalidade entretanto assumida pela Teoria das Duas Culturas, segundo a qual seria possível discernir em qualquer cultura duas forças antagónicas, uma progressista e outra reaccionária.

*Le réalisme socialiste surmonte l'étroitesse d'idées de l'ancien réalisme artistique. Il confère à l'artiste la faculté de discerner les forces en mouvement de la vie sociale, le rôle décisif des masses populaires dans l'histoire, l'importance du prolétariat dirigeant les masses opprimées dans la lutte contre le capitalisme.*<sup>160</sup>

*La méthode du réalisme socialiste est aujourd'hui également le bien des travailleurs de la culture dans les pays de démocratie populaire libérés du joug capitaliste et qui construisent la société socialiste, la culture socialiste. Il est aussi le bien des meilleures représentants de la littérature et des arts qui luttent dans les pays capitalistes pour la paix et la liberté des peuples.*<sup>161</sup>

---

<sup>157</sup> “Une définition académique « officielle »”, p. 315

<sup>158</sup> “Une définition académique « officielle »”, p. 315

<sup>159</sup> “Une définition académique « officielle »”, p. 316

<sup>160</sup> “Une définition académique « officielle »”, p. 315

<sup>161</sup> “Une définition académique « officielle »”, pp. 316-7

E, finalmente, observamos a cristalização do anti-capitalismo do Realismo Socialista, aqui assumida como um patriotismo, em firme oposição ao paradigma historiográfico modernista:

*Le camarade Staline a appelé des écrivains et artistes les « ingénieurs des âmes », voués à éduquer les masses laborieuses dans l'esprit du communisme, dans l'esprit du patriotisme soviétique et de l'amour pour la grande Patrie socialiste. Par leurs œuvres, les écrivains et artistes soviétiques mènent la lutte contre les survivances du capitalisme dans les consciences et inculquent à l'homme soviétique les principes de la morale socialiste. Le réalisme socialiste en tant que méthode fondamentale de l'art soviétique n'exclut pas, mais au contraire présuppose une large initiative de l'artiste dans le choix de différentes formes, styles et genres de la création. Le réalisme socialiste est foncièrement hostile au formalisme et aux théories de l'« art pur ».*<sup>162</sup>

As autoridades soviéticas demonstram efectivamente reconhecer que a montante da disputa pela supremacia cultural com os E.U.A. através dos seus produtos culturais estava o confronto entre os seus respectivos paradigmas da historiografia da arte, tradutores de duas concepções político-ideológicas inconciliáveis. E revelam essa consciência com grande acerto temporal. 1951 conta com um evento editorial da maior importância, a publicação da obra colectiva *Contra a arte e a ciência da arte burguesa*.<sup>163</sup> Parte da obra consagra-se à defesa do Renascimento como um “fenómeno histórico positivo”, mas o seu núcleo principal — e aquele que para nós assume enorme relevância — é dedicado a “desmascarar o papel do modernismo como instrumento do “imperialismo americano””. Os críticos soviéticos que participaram na obra em questão, entre os quais Vladimir Kemenov, sustentam que Nova Iorque, herdeira “das piores correntes artísticas decadentes da Europa”, conquistaria a vanguarda da arte moderna, adquirindo deste modo a hegemonia cultural sobre o mundo ocidental.

Não obstante o debate em torno da arte moderna nos E.U.A. ainda não ter terminado, por volta de 1950-51, como vimos no terceiro capítulo, o Expressionismo Abstracto começa a alcançar a sua consagração interna: em 1950, duas exposições de enorme relevância são-lhe dedicadas — a exposição *American Painting Today*, no *Metropolitan Museum of Art*, e a exposição *Abstract Painting in America*, no MoMA

---

<sup>162</sup> “Une définition académique « officielle »”, p. 316

<sup>163</sup> Infelizmente, não foi possível aceder a esta obra. Apenas dispomos das informações sobre a mesma reunidas por Antoine Baudin na sua obra *Le réalisme socialiste de la période jdanovienne, 1947-1953*. Vol. 1: *Les arts plastiques et leurs institutions*, p. 262

— e o MoMA adquire a primeira tela de Pollock; em 1951, a arte moderna norte-americana é promovida no Festival Cultural de Berlim Ocidental (ainda que não constituísse o exclusivo da mostra) e publica-se a primeira obra de sistematização do Abstraccionismo americano, *Abstract Painting: Background and American Phase* de Thomas Hess.<sup>164</sup> A promoção crítica e historiográfica da arte moderna norte-americana começa assim a consolidar a sua reivindicação de que Nova Iorque conquistara o centro da vanguarda a Paris. Por outro lado, é também por volta de 1950 que os E.U.A. começam a afinar a sua estratégia de diplomacia cultural para o estrangeiro, na qual o Expressionismo Abstracto desempenhará um papel fundamental: o Smith-Mundt Act fora aprovado em 1948, em 1952 o governo norte-americano aceita oficialmente o convite para participar na Bienal de Veneza, no mesmo ano é fundado o *Committee for Cultural Freedom*, em 1953 é instituída a USIA, em 1954 Eisenhower profere o seu discurso em defesa da arte moderna e da liberdade de expressão e de criação artística nas democracias ocidentais....

Deste modo, o reconhecimento soviético imediato da estratégia norte-americana para conquistar a supremacia cultural sobre a Europa — ainda que numa retórica que a expõe em termos de uma mera “conspiração política” — é revelador do papel e da atenção concedida aos paradigmas historiográficos durante a Guerra Fria: é neles que, em primeiro lugar, se revela o antagonismo político-ideológico entre as duas potências, é através dos mesmos que se esgrime a superioridade cultural de cada regime e são eles que configuram a representação identitária cultural de cada bloco. É, em suma, no poder de persuasão de cada paradigma que se jogam as possibilidades de vitória na disputa político-cultural da Guerra Fria.

À medida que a era de Estaline se aproximava do seu fim, começam a emergir as primeiras críticas à rigidez que o paradigma historiográfico do Realismo Socialista entretanto adquirira. A polémica aberta com o ensaio de Estaline sobre linguística arrasta-se até 1952 e, neste contido alvoroço despoletado pela mínima possibilidade de debate, outros aspectos do paradigma começam a ser postos em causa. Com efeito, no início de Setembro de 1952 surge um artigo, no *Pravda*, a criticar a Teoria da Ausência de Conflitualidade no teatro, defendendo que a sociedade soviética ainda

---

<sup>164</sup> Thomas B. Hess, *Abstract painting: Background and American phase*. New York: The Viking Press, 1951

continha “tipos negativos” e “pessoas falsas”.<sup>165</sup> Essa posição, já em si revestida de autoridade devido à publicação em que surge, é transformada num pronunciamento oficial no XIX Congresso do PCUS, que se realiza logo em Outubro desse ano. Georgi Malenkov<sup>166</sup>, que entretanto substituíra Jdanov no Comité Central, põe termo à Teoria da Ausência de Conflitualidade: denuncia o “envernizamento das realidades, o optimismo insípido e a parvoíce inodora da literatura soviética” como constrangimentos que apenas conduzem à representação de heróis positivos e à ocultação dos conflitos existentes. Para Malenkov, o escritor soviético contribuiria para a edificação do socialismo menos pelos elogios ao sistema do que pela liberdade em sublinhar as suas imperfeições, através da crítica e da sátira.<sup>167</sup>

*Ce dont nous avons besoin sont des Gogol et des Tchekhov soviétiques, qui, par la flamme de la satire, extirpent de la vie tout ce qui est négatif, moisi, dépassé, tout ce qui empêche la marche en avant.*<sup>168</sup>

*Our Soviet literature and art must boldly show contradictions and conflicts, be capable of using the weapon of criticism as one of the active means of education.*<sup>169</sup>

Mikhail Suslov, então principal ideólogo do Partido, dirige-se ao Congresso nos mesmos termos, atacando em termos explícitos a “errónea” Teoria da Ausência de Conflitualidade”.<sup>170</sup>

As reacções do meio artístico não se fizeram esperar. No 13º Plenário do Orgkom, realizado em Dezembro de 1952, foram atacados os clichés iconográficos da pintura realista socialista, e, num relatório final do encontro, a crítica artística é severamente fustigada pelo seu “unanimismo, superficialidade e ausência de

---

<sup>165</sup> Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, p. 296

<sup>166</sup> Georgi Malenkov (1902-1988): Tendo incorporado o Exército Vermelho em 1919 durante a guerra civil, adere ao Partido Comunista em 1920. Conquistando uma proximidade de Estaline, começa a partir dos anos 30 a subir na hierarquia partidária. Foi nomeado candidato a membro do Politburo em 1941, posição que viria a conquistar em 1946, juntamente com a de segundo secretário do Comité Central e de vice-Primeiro-Ministro. Após a morte de Estaline em 1953, ascende ao cargo de Primeiro-Ministro e de secretário do Partido, sendo pouco depois obrigado a ceder esta segunda posição a Krushchev. Como Primeiro-Ministro empenhou-se na redução da corrida ao armamento, no aumento da produção de bens de consumo em detrimento da indústria pesada e na criação de incentivos para os trabalhadores das quintas colectivas. Devido à oposição interna a algumas das suas políticas, foi obrigado a abandonar o cargo de Primeiro-ministro em 1955. Envolvido numa tentativa falhada para depor Krushchev, foi demitido dos seus outros cargos em 1957 e do Partido em 1961, acabando exilado na Ásia Central, ocupando-se da gestão de uma central hidroeléctrica.

<sup>167</sup> Henri Arvon, *L'Esthétique Marxiste*, p. 89

<sup>168</sup> Henri Arvon, *L'Esthétique Marxiste*, pp. 89-90

<sup>169</sup> Declaração citada em Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, p. 296

<sup>170</sup> Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, p. 296

verdadeiros critérios de análise”, entre os quais se apontou a incapacidade de “oferecer uma análise da forma artística”.<sup>171</sup> O debate segue na imprensa: num artigo intitulado “Sobre as Características Distintivas da Arte”, K. Piotrovski atreve-se a afirmar que a arte é a “imagem subjectiva do mundo objectivo”, atacando assim a sacrossanta Teoria do Reflexo; um editorial na *Iskusstvo* afirmava que os posicionamentos assumidos pelo relatório final do 13º Plenário do Orgkom resolviam o problema do “registo superficial de factos externos, o fotografismo superficial”; as críticas à “Exposição de Pintura de toda a União” de 1952 seguem o mesmo tipo de registo.<sup>172</sup>

#### 4.3. *Uma destalinização controlada: “renascimento leninista” no paradigma historiográfico do Realismo Socialista — 1953-1962*

A morte de Estaline em 1953 vem precipitar o desenvolvimento destes incipientes debates em torno do Realismo Socialista. A denominada “destalinização”, que ocorre a partir de então, terá dois tipos de reflexos conflituantes sobre o paradigma historiográfico do Realismo Socialista. Por um lado, a possibilidade de crítica ao regime encetada por Krushchev e a progressiva abertura da U.R.S.S. ao exterior promoverão a conquista de um espaço de liberdade para o meio artístico, que assim virá pôr em causa os princípios essenciais do paradigma. Por outro lado, ao ser confrontado com as consequências desta relativa liberalização e temendo que estas se tornassem incontrolláveis, o Partido reafirmará todos os pressupostos basilares do paradigma do Realismo Socialista, mantendo-o praticamente inalterado até à dissolução da U.R.S.S..

Mesmo antes do discurso “secreto” de Krushchev ao XX Congresso do PCUS, em 1956, os sinais de destalinização na cultura acumulam-se. De facto, eles emergem logo após a morte de Estaline, a 5 de Março de 1953: a partir de Abril, a imagem de Estaline desaparece das ilustrações da *Iskusstvo* (salvo uma única reaparição no

---

<sup>171</sup> Antoine Baudin, *Le réalisme socialiste de la période jdanovienne, 1947-1953*. Vol. 1: *Les arts plastiques et leurs institutions*, p.98; Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, p. 296

<sup>172</sup> Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, p. 296

segundo número de Abril-Março de 1954); a colecção permanente dos presentes oferecidos ao líder que ocupava o Museu Pushkin é encerrada na Primavera; uma Assembleia plenária da União de Escritores, realizada em Outubro, clama pela “verdade na denúncia dos defeitos da sociedade”<sup>173</sup>; e inicia-se, logo nesse ano, uma reforma institucional da cultura, que porá termo a algumas das mais importantes instituições estabelecidas no tempo de Estaline para controlo ideológico e suporte material aos artistas: o Comité para os Assuntos Artísticos e o *VseKoKhudozhnik* (Cooperativa Russa de Artistas) serão substituídos, respectivamente, pelo Ministério da Cultura da U.R.S.S. e pelo Fundo Artístico da U.R.S.S. (responsável pela distribuição de comissões, estúdios, tintas e telas).<sup>174</sup>

Em 1954, o II Congresso de Escritores Soviéticos parece contrariar este rumo liberalizador. O Congresso, talvez temendo já os efeitos incontrolláveis de uma liberalização cultural, insiste sobretudo na sujeição da literatura à direcção ideológica do Partido. Na referência que a obra *História da Literatura Soviética* da Academia de Ciências da União Soviética dedica Congresso, podemos ler:

*Tous les écrivains qui ont pris la parole au Congrès ont déclaré unanimement voir dans la direction du Parti la garantie de leurs succès et opposer au « mot d'ordre » mensonger bourgeois de « l'indépendance de la littérature dans la société » l'idée léniniste de la partinost de la littérature, mise au service des intérêts du peuple.*<sup>175</sup>

O princípio central do Realismo Socialista de *partiinost* é assim reiterado, demonstrando sem ambiguidades que quaisquer que fossem as possibilidades de liberalização trazidas com a “destalinização”, estas jamais se traduziriam numa concessão de autonomia às artes. Reflectindo sobre este momento da cultura soviética, Henri Arvon afirma:

*Une ligne de conduite se dégage ainsi progressivement pour l'art et la littérature soviétiques poststaliniens. Le jdanovisme avec son optimisme naïf de commande et ses interventions ouvertes, dictées par une suspicion bornée et mesquine, est abandonné ; mais au lieu de faire retrouver à l'esthétique marxiste l'ampleur dialectique et la capacité d'accueil illimitée qu'elle avait eues dans le marxisme classique, on se contente d'une « renaissance léniniste ».*<sup>176</sup>

---

<sup>173</sup> Irène Semenoff-Tian-Chansky, *Le Pinceau, La Faucille et le Marteau*, p. 101

<sup>174</sup> Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, p. 306

<sup>175</sup> Excerto de documento consultado em Henri Arvon, *L'Esthétique Marxiste*, p. 90

<sup>176</sup> Henri Arvon, *L'Esthétique Marxiste*, p. 90



Esse “renascimento leninista” no Realismo Socialista consistirá na reafirmação de todos os seus princípios basilares, subtraindo-lhe contudo o “culto da personalidade”, que impregnava muitas das suas imagens, e a Teoria da Ausência de Conflitualidade, o que possibilitará a emergência de uma nova fase na pintura a que se deu a designação de “estilo severo”. Quando se realizar o primeiro Congresso da União de Artistas Soviéticos, em 1957, veremos como a orientação assumida será idêntica, apostando igualmente neste “renascimento leninista”.

As brechas na rigidez do edifício do Realismo Socialista não deixam porém de se acumular a partir desta data. Reflectindo sobre o clima de destalinização, é publicado, em 1954, o romance de Ilya Ehrenburg *O Degelo*, o qual daria a designação ao período pós-estalinista, juntando-se depois nessa senda os romances de Vladimir Dudintsev *Nem só de pão vive o homem* (1956) e de Galina Nikolaieva *O engenheiro Bakhirev* (1957). O próprio Partido toma a iniciativa de criticar o que a partir de então são considerados “excessos” do estilo estalinista: um decreto de Novembro de 1954, intitulado “Sobre a Eliminação dos Excessos em Projectos e Construção”, dita o fim de um estilo arquitectónico ornamentado, adoptando um programa de obras públicas mais pragmático, simples e funcional que respondesse às carências habitacionais da população<sup>177</sup>; um editorial publicado no *Pravda*, também no mesmo mês, critica a pintura monumental da era de Estaline, atacando implicitamente pintores consagrados, como Alexander Gerasimov e Nalbandyan. A partir desse ano, o estilo cerimonial estalinista não voltará a surgir em pintura.<sup>178</sup>

Todavia, o sinal de maior relevância neste período da destalinização para o questionamento do paradigma historiográfico do Realismo Socialista foi o início da emergência de uma arte não-oficial, ou seja, uma arte não alinhada pelo cânone do Realismo Socialista. Com efeito, por volta de 1954, o pintor Eli Beliutin começa a ensinar pintura no seu atelier em Moscovo a um grupo de jovens artistas, ministrando primeiro a técnica realista e incitando-os posteriormente a explorarem uma abordagem modernista, dando-lhes a conhecer técnicas pouco usuais na Rússia dessa

---

<sup>177</sup> Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, p. 305

<sup>178</sup> Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, p. 306

altura (como a colagem, a espátula ou técnicas mistas).<sup>179</sup> O estúdio que entretanto Beliutin conseguira adquirir na Rua Arbat torna-se bastante popular entre um determinado tipo de elite, ao ponto de receber ocasionalmente nas suas exposições informais alguns convidados do mundo artístico oficial e da hierarquia de topo do Partido “com um gosto pelo formalismo”. Discretamente, as obras eram ali vistas, vendidas e compradas. Não se pense, contudo, que as obras produzidas pelo grupo de Beliutin apresentavam uma homogeneidade formal ou uma adesão completa ao Modernismo: eram abordagens bastante heterogêneas, onde conviviam pintores realistas com pintores que se aventuravam em explorações modernistas.<sup>180</sup> Com efeito, esta primeira geração de artistas não-oficiais — a dos anos de 1950 e 1960 —

---

<sup>179</sup> Paul Sjeklocha and Igor Mead, *Unofficial Art in the Soviet Union*. Berkeley, Los Angeles: University of Carolina Press, 1967, pp. 85-89; Irène Semenov-Tian-Chansky, *Le Pinceau, La Faucille et le Marteau*, p. 10

Eli Beliutin (1925-2012): Formou-se no Instituto Surikov de Moscovo, onde estudou com artistas da vanguarda russa, como Aristarkh Lentulov e Pavel Kuznetsov, tendo posteriormente leccionado no Instituto de Artes Gráficas de Moscovo. Por volta de 1954, começa a organizar em Moscovo um dos primeiros grupos de arte não-oficial soviética, o qual viria a deslocar em 1964 para Abramtsevo, nos arredores da capital. Na exposição comemorativa do 30º aniversário da MOSKh, na Galeria Manège em 1962, as obras do grupo de Beliutin constituíram uma grande parte da mostra. Após uma aproximação do Expressionismo, desenvolveu um estilo abstracto, para o qual o contacto com obras ocidentais abstractas no Festival da Juventude de Moscovo de 1957 terá sido crucial. Entre os artistas que pertenceram ao seu grupo destacam-se Vladimir Yankilevsky, Viktor Pivovarov, Boris Zhutovsky, Ernst Neizvestny, Lev Zbarsky e Sophia Shiller.

<sup>180</sup> Vladislav Zubok caracteriza do seguinte modo o grupo de Eli Beliutin e a sua recepção: “Eli Beliutin, a professor at the Moscow Institute of Printing and Book Production (a successor to the art school where Pasternak’s father had taught), organized the first genuinely autonomous community of painters since the early 1930s and called it New Reality. The name was a jaundiced allusion to the reigning official art doctrine. Beliutin, a tall, elegant, charismatic man in his thirties, seemed to find a way to work with the authorities. His wife Nina worked as an art consultant for the party’s Central Committee and helped introduce the artists into the corridors of power. Beliutin’s group practiced “instantaneous reaction”, a kind of Stanislavsky method in painting that revealed the individuality of the artist. In 1958 the group exhibited its works in Gorky Park. By 1960 New Reality consisted of 250 painters. During the summers of 1961 and 1962 Beliutin rented riverboats exclusively for his artists; they sailed from Moscow down to the Oka and Volga rivers, drawing and painting Russian landscapes and towns, and debating art with the provincial public. Beliutin’s idea was, in the spirit of Russian intelligentsia, to “go to the people”, both to draw them and to show them unorthodox works of art. To the artists regret, however, the provincial Russian public did not favor their newfound visual forms. There were even attempts at vandalism.

By contrast, the New Reality and modern art became a sensation among Moscow scientists, writers, and filmmakers. An increasing number of intellectuals and students empathized with the avant-garde art as a symbol of social progressivism, an expression of a “contemporary” style. (...) The formalist trend became a universal expression of the yearning for change and liberation, a social symbol of progressivism. Moreover, as modernism swept through Western art, it seemed to be more than just a way to overcome Russia’s xenophobia and isolation. It finally appeared to be the ideal weapon, a cultural battering ram to break down the walls of Stalin’s cultural “project”.” Vladislav Zubok, *Zhivago’s Children*, pp. 177-178.

Sobre o grupo de Eli Beliutin ver ainda Victor Tupitsyn, “Nonidentity with Identity: Moscow Communal Modernism, 1950s-1980s”, *From Gulag to Glasnot. Nonconformist Art from the Soviet Union* (eds. Alla Rosenfeld and Norton T. Dodge). New York: Thames and Hudson; New Jersey: Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, 1995, p. 82

teve como primeira aspiração a tentativa de recuperar e de se voltar a ligar às tradições do Modernismo ocidental e russo. Na verdade, era muito heterogénea, advindo a sua identidade, mais do que de uma afinidade estilística, do facto de praticarem uma arte que não seguia os cânones do Realismo Socialista. Esta prática era na maioria das vezes paralela a outra actividade artística, essa sim inserida no meio oficial, a qual lhes assegurava os meios básicos de subsistência e os protegia contra as retaliações das autoridades derivadas de não apresentarem uma actividade oficialmente reconhecida.<sup>181</sup> Deste modo, não surpreende que tenham sido o medo e o sentimento de exclusão que forjaram a identidade e coesão entre os artistas não-oficiais. Como sustenta Boris Groys, a postura desta primeira geração de artistas não-oficiais caracterizava-se sobretudo pela retórica individualista e de oposição do Modernismo, erigindo-se contra o Estado soviético e contra a cultura de massas, vista como algo de estranho à Rússia.<sup>182</sup>

Alguns dos jovens artistas que viriam a incorporar esta primeira geração de artistas não-oficiais — como Leonid Berlin, Boris Berger ou Ernst Neizvestny — expõem logo em 1954 nas salas da União de Artistas de Moscovo (MOSKh).<sup>183</sup> Em breve, outros grupos se lhe irão juntar, como o Grupo de Lianozovo ou o Grupo dos Oito, gerando uma dinâmica alternativa que se revelará imparável, como teremos oportunidade de verificar no sexto capítulo. Todavia, devemos desde já enfatizar que a emergência da primeira produção artística soviética que põe em causa o paradigma do Realismo Socialista coincide cronologicamente com a emergência das primeiras manifestações artísticas nos E.U.A. que começam a questionar os pressupostos do paradigma modernista.<sup>184</sup> De facto, como vimos no terceiro capítulo, em 1953 Robert Rauschenberg produzira *Erased De Kooning Drawing*, John Cage colaborara com

---

<sup>181</sup> Essa necessidade derivava do facto de na U.R.S.S. não existir um mercado de arte – uma vez que o único encomendador e consumidor de arte era o Estado – e da obrigatoriedade de um enquadramento institucional das profissões artísticas. Com efeito, o reconhecimento da actividade de um profissional soviético dependia do seu enquadramento na União da sua profissão. Assim, um artista só podia ser remunerado legalmente pelo seu trabalho se pertencesse à União de Artistas, a qual ditava os critérios estéticos da sua produção e geria as encomendas. A isto acresce o facto da jurisdição soviética obrigar todos os cidadãos a terem uma actividade profissional oficialmente reconhecida, pois caso contrário incorriam no crime de “parasitismo” e sujeitavam-se às punições correspondentes.

<sup>182</sup> Boris Groys, “The Other Gaze: Russian Unofficial Art’s View of the Soviet World”, *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art Under Late Socialism* (ed. by Aleš Erjavec), pp. 56-57

<sup>183</sup> Irène Semenoff-Tian-Chansky, *Le Pinceau, La Faucille et le Marteau*, p. 101

<sup>184</sup> Este aspecto será analisado com maior profundidade na III Parte, correspondente aos quinto e sexto capítulos da tese.

este na obra *Tire Print*, em 1954 Jasper Johns realiza a primeira pintura *Flag...* Tanto a primeira arte não-oficial soviética como estas obras de artistas norte-americanos desafiam os respectivos paradigmas historiográficos em vigor, na medida em que apresentam resultados que não podem ser por eles abarcados. Contudo, em rigor, será necessário aguardar pela segunda geração de artistas não-oficiais soviéticos — que emerge em finais de 1960 e inícios de 1970 — para observarmos um tipo de auto-reflexão paradigmática como aquela a que assistimos nos E.U.A..

Crucial para esta re-assimilação do Modernismo entre os artistas russos era, obviamente, o contacto com a arte modernista que há tanto lhes era vedado: a vanguarda russa e as colecções de arte ocidental consideradas formalistas continuavam escondidas nas reservas dos museus soviéticos (o que significava a ausência de qualquer contacto com a arte produzida desde o Impressionismo até à emergência da pintura da AKhRR e do Realismo Socialista), o fechamento ao Ocidente impedia a entrada de exposições modernistas na U.R.S.S., as possibilidades de os artistas soviéticos as apreciarem no estrangeiro era mais do que diminuta (as permissões oficiais para sair do país eram um privilégio raramente concedido) e até as reproduções de arte moderna em obras ou periódicos da especialidade tinham sido progressivamente abolidas de modo a prevenir, no contexto da mentalidade da Guerra Fria, qualquer “contaminação” das ideias perversas do inimigo.<sup>185</sup>

Para essa retoma do contacto com a arte moderna e contemporânea, o denominado “segundo degelo”, introduzido com o discurso “secreto” de Krushchev ao XX Congresso do PCUS em 1956, revestiu-se de uma enorme importância, pois a partir de então observou-se uma intensificação das trocas culturais com o Ocidente e uma maior abertura da U.R.S.S. ao movimento de pessoas, ideias e eventos. Acontecimentos como o Sexto Festival da Juventude em Moscovo, em 1957 — o qual contou com a participação de 52 países e trouxe cerca de 4500 obras de artistas estrangeiros a Moscovo<sup>186</sup> —, a assinatura do Acordo sobre Trocas Culturais entre os

---

<sup>185</sup> Sobre a estratégia de “ocultação visual” da arte moderna dentro da U.R.S.S. a partir do Jdanovismo ver Antoine Baudin, *Le réalisme socialiste de la période jdanovienne, 1947-1953*. Vol. 1: *Les arts plastiques et leurs institutions*, pp. 257-262

<sup>186</sup> Relativamente a estes acontecimentos, Irène Semenov-Tian-Chansky afirma o seguinte: “Cette exposition [le Festival international de la Jeunesse] représente pour beaucoup une véritable découverte. Pour Rabine, elle a permis de tirer les conséquences de la mort de Staline : « Je ne sais pas ce que je serais devenu si, en 1957, il n’y avait pas eu le Festival international de la Jeunesse. [...] Ce fut une révélation, une explosion, une libération.[...] Ce fut notre premier contact avec la liberté artistique.

E.U.A. e a U.R.S.S., em 1958, e a exposição de arte americana integrada na Exposição Americana em Moscovo, em 1959 (decorrente do Acordo assinado no ano precedente), ofereceram a primeira possibilidade de artistas e intelectuais soviéticos contactarem com a produção artística contemporânea realizada para além das suas fronteiras.

Simultaneamente, uma nova vaga de exposições até então impensáveis electrizava o país. Ainda em 1955, as colecções do Museu da Nova Arte Ocidental de Moscovo (encerrado em 1947) são reabertas ao público<sup>187</sup>; em 1956 ocorre uma exposição de impressionistas franceses no Museu Pushkin de Moscovo<sup>188</sup>; no mesmo ano, o mesmo local acolhe uma exposição de Picasso, a qual será repetida no ano seguinte no Hermitage, em Leninegrado<sup>189</sup>. Jacques Rozenblum considera esta exposição o “primeiro grande choque pictural” numa Rússia até então ensimesmada no “paraíso do Realismo Socialista”, e Vladislav Zubok atribui-lhe uma proeminência de dimensão semelhante.<sup>190</sup>

---

Pour moi une nouvelle vie commençait, ma seconde vie. » Pour Nemoukhine, cette exposition sera « le fondement de la connaissance de l’art occidental contemporain » par les peintres russes. Pour Maxime Arkhangelski, alors physicien, l’exposition décidera même de sa nouvelle vocation de sculpteur. Les expositions d’art américain en 1959 et d’art français en 1961 vont renforcer la foi dans les changements. En 1964 a encore lieu une exposition d’art anglais après laquelle cette libéralisation sera stoppé.” Irène Semenoff-Tian-Chansky, *Le Pinceau, La Faucille et le Marteau*, p. 105

<sup>187</sup> Irène Semenoff-Tian-Chansky, *Le Pinceau, La Faucille et le Marteau*, p. 101

<sup>188</sup> Valerie Hillings, “Official Exchanges/Unofficial Representations: The Politics of Contemporary Art in the Soviet Union and the United States, 1956-1977”, *Russia!.* New York: Guggenheim Museum, 2005, p. 351

<sup>189</sup> Valerie Hillings, “Official Exchanges/Unofficial Representations: The Politics of Contemporary Art in the Soviet Union and the United States, 1956-1977”, p. 105

<sup>190</sup> Jacques Rozenblum, “La peinture post-stalinienne”, *Russie-URSS, 1914-1991. Changements de regards.* (éd. pour Wladimir Berelowitch et Laurent Gervereau) Nanterre: Publications de la BDIC: 1991, p. 176.

Vladislav Zubok descreve do seguinte modo o impacto das exposições de Picasso na União Soviética em 1956 e 1957: “From October to December 1956, in addition to the Hungarian crisis and the heated literary discussion surrounding *Not by Bread Alone*, another event excited tens of thousands of people in Moscow and Leningrad: the Cubist art of Pablo Picasso, the prolific Spanish genius, was on display for the first time in the Soviet Union, at the Pushkin Museum of Fine Arts in Moscow, and then at the State Hermitage Museum in Leningrad. Under Stalin, Picasso’s art had been banned in the USSR as “formalist”, despite the fact that Picasso was a member of the French Communist Party and his dove was the symbol of the pro-Soviet international peace movement. The ban on formalist art was not lifted after Stalin’s death and was even strengthened by the Cold War cultural offensives, as the American government promoted abstract as a proof of freer artistic self-expression in the West. Last but not least, power in the Union of Soviet Artists and the Soviet Academy of Arts was completely in the hands of established “masters of socialist realism” — in other words, those who controlled the gigantic and highly profitable productions of artifacts for party propaganda ranging from pompous paintings to statues and busts of Stalin and Lenin.

The opening of the Picasso exhibition was the result of Ilya Ehrenburg’s clever scheme. He had known and liked Picasso since the 1920s, when they met in the bohemian circles of Paris. Ehrenburg played

Todavia, estes sinais inequívocos de uma liberalização cultural e de uma relativa abertura ao exterior são contrabalançados por outros de sinal contrário, que se apressam a garantir o controlo do Partido sobre as artes e a firmeza de uma posição internacional do quadro da Guerra Fria. Com efeito, em Maio de 1955 fora instituído o Pacto de Varsóvia, resposta estratégica soviética à fundação da NATO. O próprio XX Congresso do PCUS de 1956, se por um lado confirmava implicitamente um rumo de liberalização cultural, por outro definia os seus limites. De facto, as consequências que as críticas aos excessos da era estalinista e ao “culto da personalidade” teriam sobre as artes ficaram enunciadas: ela saldava-se sobretudo na necessidade de enfatizar a visão leninista sobre o papel da cultura no regime comunista, anulando (ou diminuindo drasticamente) a proeminência até então concedida, nesse campo, a Estaline:

---

on the Kremlin's eagerness to reach out to the broader intellectual and artistic circles of Western Europe. The French Communist Party supported Ehrenburg and greatly enhanced his lobbying power. Additional support came from many younger Soviet artists who in 1955 began to raise their voices against the complete subjugation of art to goals of state propaganda. They looked for an opportunity to rehabilitate artists who had been victims of Stalinist purges and campaigns after the early 1930s. On the eve of the exhibition opening in Moscow, a large group of artists organized a reception to celebrate Picasso's seventy-fifth birthday. When Ehrenburg entered the reception, they gave him an ovation. By contrast, most shunned the confused and sweating Alexander Gerasimov, the president of the Academy of Art.

On October 25, 1956, the day of the opening, crowds of people gathered around the Pushkin Museum. Ehrenburg asked those who were pushing forward through the police cordon to remain patient: “You waited for this moment for twenty-five years. Now please wait a few minutes more.” Many young Soviet artists considered the exhibition to be the most important single event of their artistic lives. Indeed, it marked a breakthrough. It became possible after the Picasso exhibition to bring back from oblivion the names of other artists banned and ostracized during the Stalin years. The fans of Western “style” and aesthetic rebels who made it to the exhibition recognized Picasso's art as truly revolutionary, as their ally against the ossified Stalinist culture.

Many other educated visitors to the Picasso exhibition, however, were not prepared for what they saw. Confronting Cubism was an unnerving experience for the culture-hungry audiences in Moscow and Leningrad. Debates about Picasso flared up right in front of his paintings and became the second most important discussion after the 1953 debates on “sincerity in literature”. The journals of visitors, kept in the archives, bear the traces of profound stupefaction and the most often repeated exclamation was, “We cannot understand anything!” The centrality of the fine arts in Russian consciousness, combined with decades of isolation of educated Russian society from the multitude of the world's cultural trends, contributed to the shock and the subversive power of the Picasso exhibition. In the Soviet Union of 1956 it was much a symbol of radicalism as was support for the Hungarian Revolution. Soviet students, teachers, physicians, engineers, and other professionals had a certain idea of what high culture was and believed that Soviet educational experience had equipped them with a sufficient understanding of what was “good”, “progressive”, and beautiful and what was not. Now another certainty had been shattered. Which art was “progressive” and which was not? What did “socialist realism” mean?” Vladislav Zubok, *Zhivago's Children*, pp. 94-96

*Tout cela a besoin d'être revu à fond, en sorte que l'histoire, la littérature et les beaux-arts reflètent d'une façon convenable de rôle de V. I. Lénine et les faits grandioses de notre parti communiste et du peuple soviétique, du peuple créateur.*<sup>191</sup>

O que passava assim a ser conjunturalmente “conveniente” era a realização de uma revisão historiográfica que apagasse Estaline da memória e das referências culturais, mas que reafirmasse o princípio leninista de *partiinnost*. Deste modo, as possibilidades do desenvolvimento cultural soviético permaneceriam, docilmente, sob a orquestração do Partido.

Como sustenta Henri Arvon, a liberalização artística introduzida a partir do XX Congresso do PCUS concretizar-se-á sobretudo numa maior possibilidade de escolha entre várias opções formais consideradas aceitáveis (porém, também estas, como veremos em 1962 a respeito das artes plásticas, não serão assim tão amplas). Um artigo de fundo que surge na revista do Partido *O Comunista*, depois do Congresso, afirma o seguinte:

*Une condition fondamentale pour le développement d'une littérature et d'un art portés par des grandes idées et véritablement artistiques est la lutte sans merci contre l'uniformité et le nivellement dans la création artistique. Seul un art vigoureux et expressif peut donner satisfaction aux besoins esthétiques des hommes soviétiques et remplir sa fonction éducatrice active. La tâche des écrivains et artistes soviétiques consiste à s'appropriier toute la richesse dans le domaine de la maîtrise artistique que l'humanité a accumulée et d'augmenter hardiment cette richesse par de nouvelles découvertes créatrices. Le réalisme socialiste ne met pas de limites à cet égard. Il présuppose la variété des styles et des formes de la création artistiques, mais aussi la variété des méthodes de typisation.*<sup>192</sup>

À primeira vista, este trecho parece conceder uma liberdade inédita ao Realismo Socialista; porém, como também nota Henri Arvon, esta liberdade diz respeito apenas à forma, o que significa que a arte do Realismo Socialista teria de permanecer fiel aos conteúdos ideológicos de sempre. Essa continuidade asseguraria que o Realismo Socialista se continuaria a basear nos mesmo pressupostos de *ideiinnost*, *partiinnost* e de *narodnost*, e que o Partido manteria o monopólio da sua definição identitária através do controlo sobre o paradigma do Realismo Socialista.

---

<sup>191</sup> Excerto do relatório do XX Congresso do PCUS de 1956 citado por Irène Semenoff-Tian-Chansky, *Le Pinceau, La Faucille et le Marteau*, p. 102

<sup>192</sup> Artigo citado por Henri Arvon, *L'Esthétique Marxiste*, p. 91

Rumo idêntico, tecido deste frágil equilíbrio entre liberalização e controlo governamental, emerge de uma conferência sobre o desenvolvimento das artes plásticas que decorre ainda em Novembro de 1956, no Ministério da Cultura da U.R.S.S., reunindo dirigentes da Academia das Artes da U.R.S.S., da União de Artistas da U.R.S.S. e da MOSKh. Nesse encontro, o então Ministro da Cultura Nikolai A. Mikhailov, em resposta a um artigo recentemente publicado na revista *Voprosy filosofii*, critica os seus autores por terem usado as visões de Lenine e Lunacharsky sobre a cultura de forma tendenciosa (por terem, portanto, interpretado a liberalização cultural de uma forma excessiva), sublinhando o papel do Partido na direcção das artes: “Esquecem os ensinamentos de Lenine sobre o facto de o Partido não poder ser indiferente ao desenvolvimento da arte, que não pode dar livre curso à espontaneidade”, afirmou<sup>193</sup>. A preocupação em definir os limites da liberalização era, portanto, uma constante. De resto, outros acontecimentos nesse ano de 1956, como a invasão russa da Hungria em Novembro, não deixavam dúvidas quanto ao tipo de controlo que a nova liderança pretendia manter interna e externamente.

É neste clima de “contido” degelo que se segue ao XX Congresso do PCUS que o edifício institucional do Realismo Socialista nas artes plásticas é concluído, com a fundação da União de Artistas da U.R.S.S. no primeiro Congresso da União de Artistas Soviéticos, que decorreu entre Fevereiro e Março de 1957. A maturidade institucional plena do Realismo Socialista nas artes plásticas só é pois alcançada 25 anos depois da sua enunciação. Com efeito, o processo da sua implementação iniciou-se após a Revolução Cultural estalinista com o decreto de 1932 (que ditava a fundação de Uniões de Artistas para cada área cultural), recebeu as suas directrizes estéticas iniciais no I Congresso de Escritores Soviéticos em 1934, adquiriu um órgão provisório de gestão (o Orgkom) — a sua “comissão instaladora” — em 1939, e apenas é concluído numa conjuntura completamente distinta da sua emergência, no contexto da destalinização de Krushchev. Não deixa assim de ser ligeiramente irónico, como sugere Irène Semenoff-Tian-Chansky, que a unificação e centralização das diversas uniões de artistas locais, regionais e nacionais entretanto criadas se dê

---

<sup>193</sup> Documento citado por Irène Semenoff-Tian-Chansky, *Le Pinceau, La Faucille et le Marteau*, p. 173



num período de relativo relaxamento do regime.<sup>194</sup> Porém, ecoando a ambiguidade do XX Congresso do PCUS, o Primeiro Congresso da União de Artistas Soviéticos limitar-se-á a “podar” os excessos do período estalinista precedente e a reafirmar, deixando-o intacto, o núcleo central dos princípios do Realismo Socialista nas artes plásticas.

Com efeito, o primeiro Congresso da União de Artistas Soviéticos coloca-se explicitamente sob o signo do XX Congresso do PCUS, declarando como seu objectivo orientador a necessidade de “ultrapassar as sobrevivências da compreensão dogmática do realismo socialista e do estilo burocrático de direcção” da arte.<sup>195</sup> Porém, esta crítica ao passado mais não é do que uma “purificação” e reafirmação dos elementos essenciais do Realismo Socialista e da direcção do Partido sobre as artes. À semelhança da direcção ideológica assumida pelo XX Congresso do PCUS, o que também no Congresso de Artistas se pretendeu foi um “renascimento leninista” do Realismo Socialista.

As críticas avançadas no Congresso sobre o Realismo Socialista foram diversas. A imitação servil dos mestres do passado é atacada, por exemplo, o que faria prever a conquista de uma maior liberdade formal na concretização do Realismo Socialista. As críticas mais ferozes vêm de Mikhail Alpatov e incidem sobre a situação da História da Arte e da crítica artística, considerando que estas se baseiam em fórmulas evasivas e que mudam de orientação consoante as circunstâncias. A burocratização do meio artístico também é mencionada, criticando-se sobretudo os órgãos directivos que detêm o monopólio de administração das artes plásticas, como sejam o Orkom, a Academia das Artes e o Ministério da Cultura, por coartarem a criatividade através da censura exercida. É ainda atacada a centralização na administração das artes, responsabilizando-se a mesma pela paralisação da iniciativa local e pelo menosprezo das culturas nacionais. Procede-se ainda a uma reavaliação de certas obras e artistas considerados injustamente julgados no passado, o que provocará a reabilitação de artistas como Sergei Gerasimov, Alexander Deineka,

---

<sup>194</sup> Irène Smenoff-Tian-Chansky, “Les institutions de la peinture et l’évolution du regime”, *Russie-URSS, 1914-1991. Changements de regards*. (éd. pour Wladimir Berelowitch et Laurent Gervereau), p. 155

<sup>195</sup> Documento citado por Irène Semenoff-Tian-Chansky, *Le Pinceau, La Faucille et le Marteau*, p. 103

Favorski, Alexander Matveev e Sarra Lebedeva, ou ainda, a título póstumo, alguns artistas presos no tempo de Estaline, como Drevin e Klutsis entre outros.<sup>196</sup>

Todavia, os princípios basilares do Realismo Socialista são também firmemente reafirmados no Congresso, reconhecendo-se, inclusivamente, aspectos positivos nas políticas culturais do passado, como sejam a luta contra o formalismo e contra o naturalismo. De resto, compreende-se facilmente que, num contexto de Guerra Fria, o Partido não pudesse permitir que a crítica ao passado fragilizasse a força — e superioridade — da sua imagem cultural identitária. Assim, a superioridade do Realismo Socialista em relação ao paradigma modernista ocidental é inequivicadamente reivindicada, sustentando-se que os seus defeitos são apenas conjunturais: “No Ocidente, mente-se ao dizer que os defeitos da nossa arte derivam da própria natureza do realismo socialista, como se mente do dizer que o culto da personalidade foi engendrado pelo socialismo”, afirmava-se no Congresso. A definição de Realismo Socialista adoptada nos Estatutos da União de Artistas da U.R.S.S. permite-nos, de facto, aferir o quão inalterado se manteve no essencial:

*(..) une méthode de création éprouvée qui garantit la représentation véridique de la réalité dans son développement révolutionnaire, qui ouvre les plus vastes possibilités au développement de la personnalité créatrice de l'artiste, aux formes et genres de l'art soviétique multinational.*<sup>197</sup>

À semelhança do que observámos no artigo publicado em *O Comunista* após o XX Congresso do PCUS, insiste-se numa dilatação das possibilidades formais do Realismo Socialista :

*Ni le Parti, ni l'opinion publique [obshchestvennost] n'ont jamais soutenu que le réalisme socialiste devait avoir des frontières étroites.*<sup>198</sup>

A estratégia é clara: imputando-se a responsabilidade do seu estreitamento formal (ou de quaisquer outros erros do passado) a determinadas figuras do meio artístico, procedia-se a uma nova reestruturação de quadros e ilibava-se o Partido de

---

<sup>196</sup> Irène Semenoff-Tian-Chansky, *Le Pinceau, La Faucille et le Marteau*, pp. 103-4; Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, p. 305

<sup>197</sup> Excerto dos *Estatutos da União de Artistas da U.R.S.S.* citado por Irène Semenoff-Tian-Chansky, *Le Pinceau, La Faucille et le Marteau*, p. 104

<sup>198</sup> Excerto dos *Estatutos da União de Artistas da U.R.S.S.* citado por Irène Semenoff-Tian-Chansky, *Le Pinceau, La Faucille et le Marteau*, p. 104

qualquer culpa. O Partido não devia ser confundido com os erros perpetrados pelo Ministério da Cultura; aliás, esses erros foram provocados por uma deformação da direcção partidária sobre as artes. O “renascimento leninista” neste Congresso salda-se assim numa reafirmação do princípio de *partiinost*. Shepilov, encarregado de proferir a mensagem do Comité Central do Congresso, di-lo sem ambiguidades: é necessário um “reforço sem reservas e a melhoria da direcção ideológica e política do Partido sobre a arte.”<sup>199</sup>

Uma das primeiras vítimas desta “correção” dos erros do passado foi Alexander Gerasimov, forçado abandonar o cargo de presidente da Academia das Artes da U.R.S.S. logo em 1956. Para secretário-geral da recém-criada União de Artistas da U.R.S.S. foi indigitado o pintor Konstantin Yuon, o qual será substituído, após a sua morte em 1958, por Sergei Gerasimov. Figura relativamente liberal dentro da ortodoxia do Realismo Socialista, Sergei Gerasimov será contudo o presidente em funções aquando da criação, em 1960, da União de Artistas Russa, evento que esclarece que outros aspectos que se haviam agregado ao Realismo Socialista — como o chauvinismo russo e a tendência conservadora — permaneciam incólumes.<sup>200</sup>

A ascensão de Krushchev à liderança da U.R.S.S. trouxe não só uma promessa de desanuviamento da tensão a nível doméstico, mas também nas relações internacionais. A extinção do Cominform em 1956 fora apresentada como um gesto da boa vontade soviética nas relações com o estrangeiro (quer perante países socialistas como a Jugoslávia — com a qual se almejava uma reaproximação —, quer com o mundo capitalista), ao qual se somariam nos anos seguintes o Acordo sobre Trocas Culturais assinado com os E.U.A. em 1958, o intercâmbio de exposições entre a U.R.S.S. e os E.U.A. dele decorrentes, ou a visita de Krushchev aos E.U.A. em 1959. A U.R.S.S. encontrava-se então num dos seus momentos altos de prestígio internacional: após voltar a alcançar os E.U.A. na corrida ao armamento com o domínio da tecnologia da bomba de hidrogénio em 1953, acabara de lançar, em 1957, o primeiro satélite mundial, o Sputnik, e em breve, em 1961, poder-se-ia gabar de ter colocado o primeiro homem no espaço, o cosmonauta Yuri Gagarin.

---

<sup>199</sup> Excerto dos *Estatutos da União de Artistas da U.R.S.S.* citado por Irène Semenov-Tian-Chansky, *Le Pinceau, La Faucille et le Marteau*, p. 105

<sup>200</sup> Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, p. 306

Embalado pela vaga de entusiasmo, Krushchev declara no XXI Congresso do PCUS, realizado entre 27 de Janeiro e 5 de Fevereiro de 1959, a adopção de um novo plano de sete anos, prometendo uma drástica melhoria do nível de vida num futuro próximo: dar-se-ia, nas suas palavras, “um passo de gigante em direcção ao futuro radiante da sociedade comunista”.<sup>201</sup>

Porém, a mínima descompressão introduzida na U.R.S.S. com a destalinização permitira a emergência larvar de uma arte não alinhada com o paradigma do Realismo Socialista, a qual não mais deixaria de se desenvolver — agora potenciada com abertura controlada da U.R.S.S. às trocas culturais com o estrangeiro — e que seria explorada pelo seu rival para demonstrar a falta de liberdade do sistema soviético.

Um dos primeiros acontecimentos a pôr à prova os limites da liberalização pós-estalinista foi a obra de Boris Pasternak *Doutor Jivago*. O Partido proíbe a sua publicação, mas Pasternak consegue fazer chegar o manuscrito do romance a várias editoras estrangeiras. Em Novembro de 1957, o manuscrito chega à editora milanesa Feltrinelli — e, quase instantaneamente, a obra, traduzida para várias línguas, transforma-se num *best-seller* a nível mundial.<sup>202</sup> Em Novembro de 1958, Pasternak é galardoado com o Nobel da Literatura, o qual será obrigado a recusar. A atribuição do Nobel da Literatura a Pasternak foi entendida pelo Partido como uma provocação ocidental da Guerra Fria e o romance foi acusado de ser “uma ferramenta da reacção internacional”.<sup>203</sup> A postura das autoridades soviéticas perante obras que se desviassem do cânone do Realismo Socialista ficava assim estabelecida. Igualmente estabelecidos ficavam também os dividendos políticos que o Ocidente poderia retirar deste tipo de obras e deste género de reacção oficial.

Estes “excessos” na interpretação das liberdades trazidas pela destalinização começam a ser temidos — e tanto quanto possível, controlados — pelo Partido. No III Congresso da União de Escritores, realizado em 1959, o Comité Central apressa-se a sublinhar a manutenção do controlo da cultura pela liderança partidária, afirmando:

---

<sup>201</sup> Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, p. 305

<sup>202</sup> Nos E.U.A., a obra *Doutor Jivago* liderou a tabela de vendas do *New York Times* durante mais de meio ano. Vladislav Zubok, *Zhivago's Children*, p. 18

<sup>203</sup> Vladislav Zubok, *Zhivago's Children*, p. 18

(...) le devoir des écrivains soviétiques est de montrer de façon vraie et vivante la beauté des exploits du peuple au travail (...), d'être les propagandistes passionnés du Plan septennal et d'insuffler le courage et l'énergie au cœur des Soviétiques.<sup>204</sup>

Porém, o movimento da arte não-oficial era já imparável, a menos que se regressasse aos recém-criticados excessos estalinistas para a manutenção de um controlo absoluto sobre a sociedade. Efectivamente, por volta de 1960 a validade e aplicabilidade dos paradigmas historiográficos começam a ser seriamente desafiadas em ambas as potências através da produção artística: nos E.U.A., como vimos, concomitantemente à apresentação do ensaio de síntese “Modernist Painting”, de Clement Greenberg, emerge a Pop Art e, na Europa, o Nouveau Réalisme; na Rússia, paralelamente à publicação, em 1960, da obra *Fundamentos da estética marxista-leninista* pelo Instituto de Filosofia e História da Arte da Academia de Ciências (obra de síntese dos princípios do Realismo Socialista: *partiinnost*, *ideiinnost*, *klassovost* — natureza de classe da arte — e *narodnost*<sup>205</sup>), assiste-se à afirmação sem retorno da arte não-oficial.

Com efeito, no início da década de 60 vários artistas começam a explorar novas linguagens plásticas: um grupo de artistas pertencentes à MOSKh começa a afirma-se, como o escultor Neizvestny ou um núcleo que ficaria conhecido por “Grupo dos Oito”, ao qual pertenciam pintores como Nikolai Andronov, Boris Birger, Vladimir Weisberg ou Pavel Nikonov. Por outro lado, fora desta estrutura institucional, começam também a gerar-se pequenos grupos em torno de personalidades como Vladimir Yakovlev, Ilya Kabakov, Dmitri Plavinski, Oskar Rabin ou Anatoly Zverev. Ainda pertencentes à primeira geração de artistas não-oficiais (embora alguns, como Ilya Kabakov, transitem para a segunda), estes artistas exploravam diversas abordagens, desde o Expressionismo ao Abstraccionismo,

---

<sup>204</sup> Declaração do Comité Central do PCUS ao III Congresso de Escritores Soviéticos citada e consultada em Henri Arvon, *L'Esthétique Marxiste*, p. 92

<sup>205</sup> *Bases of Marxist-Leninist Aesthetics* (ed. by A. Sutyágin). Moscow: State Publishers of Political Literature; Institutes of Philosophy and History of Art of the Academy of Sciences of the USSR, 1960. A obra de C. Vaughan James *Soviet Socialist Realism: Origins and Theory* baseia-se precisamente nesta obra para aferir os princípios do Realismo Socialista. Sobre esta obra, C. Vaughan James afirma o seguinte: “This publication is intended for home consumption, and an important part of the argument is the evidence adduced from the Marxist classics. (...) The date of the edition is significant, since it marked a high point of the Krushchëv era, when the process of de-Stalinization was leading to a re-examination and restatement of attitudes.” C. Vaughan James, *Soviet Socialist Realism: Origins and Theory*, pp. 2-3

criando um vínculo de solidariedade através do sistema paralelo que iam tecendo, feito de ateliers, reuniões e exposições clandestinas em apartamentos. Sobre a emergência destes pequenos núcleos de arte não-oficial, Jacques Rozenblum afirma o seguinte:

*Cette peinture signifie déjà, dans les années 60, la mort de la utopie. Plus question de refléter la réalité, ou même de vouloir changer la vie. Il s'agit désormais de créer sa propre réalité, de changer sa vie, son entourage immédiat. C'est l'époque des espoirs mineurs où la seule ambition est de créer des micro-espaces de liberté.*<sup>206</sup>

Mesmo a pintura que permanece fiel ao paradigma do Realismo Socialista sofre mutações: pela mesma data assiste-se à emergência daquele que tem sido denominado “estilo severo” ou “estilo austero” do Realismo Socialista, caracterizado pela manutenção das temáticas laudatórias da “construção do socialismo” (operários em fábricas, camponeses nas quintas colectivas, grandes planos de construção, etc.), mas sem a anterior crença inabalável na proximidade da sociedade comunista, como se o horizonte prometido do futuro se tivesse afastado um pouco mais. É o fim do optimismo no próprio Realismo Socialista, onde os sorrisos confiantes são substituídos por uma solenidade grave e contida. Uma obra de Viktor Popkov, realizada em 1960 e intitulada “Os Construtores de Bratsk”, é disso um excelente exemplo.

A emergência do estilo severo no realismo Socialista mostra em que medida o Realismo Socialista se tinha flexibilizado após a morte de Estaline, permitindo uma maior amplitude de abordagens formais e determinadas nuances num conteúdo ideológico que se queria constante. Mas o Realismo Socialista deveria permanecer a estética oficial, e a emergência de uma arte não-oficial deveria por isso ser controlada. O que se observará a partir de então, perante a impossibilidade de erradicar definitivamente esse movimento não-oficial ascendente, será uma coexistência conflituosa entre um sistema oficial que continuará a reafirmar o paradigma historiográfico do Realismo Socialista e um sistema não-oficial, contrariadamente tolerado, que não mais deixará de se desenvolver e de questionar o paradigma oficial.

---

<sup>206</sup> Jacques Rozenblum, “La peinture post-stalinienne”, *Russie-URSS, 1914-1991. Changements de regards*. (éd. pour Wladimir Berelowitch et Laurent Gervereau), p. 177

Este conflito reflectia, aliás, as ambiguidades de uma destalinização controlada. Alarmado com estes sinais inquietantes, o Comité Central e o Conselho de Ministros da U.R.S.S. enviam recomendações muito concretas ao I Congresso da União de Artistas da Rússia (criada nesse ano de 1960), demonstrando que o Modernismo continuava a ser visto como uma influência corruptora do inimigo e que o caminho do Realismo Socialista continuava a ser a senda do realismo russo oitocentista:

*L'Union est obligée de mener une lutte décisive contre la pénétration dans le milieu des peintres de l'idéologie bourgeoise et de l'abstractionnisme dans l'art, contre une relation nihiliste au grand héritage de l'art russe.*<sup>207</sup>

A conciliação entre liberalização e controlo revela-se pois de delicado equilíbrio. Embora as autoridades venham a permitir a redescoberta da vanguarda russa ao longo da década de 1960 — através das exposições de El Lissitsky em Moscovo em 1960, de Rodchenko, Tatlin e Malevitch em 1962, de Falk, Larionov e Goncharova em 1965, de Petrov-Vodkine e Chekrygin em 1966 e de Filonov em 1967<sup>208</sup> —, aprofundem a crítica ao estalinismo no XXII Congresso do PCUS, em 1961, ou realizem, inclusivamente, gestos tão carregados de simbolismo como a retirada do corpo de Estaline do Mausoléu de Lenine ou rebaptizar Estalinegrado de Volgogrado, em 1961, continuam, por outro lado, a tentar reafirmar o Realismo Socialista como o paradigma exclusivo.

Estes sinais contraditórios conduziram àquele que viria a ficar conhecido como o “caso da Galeria Manége”. Com efeito, no XXII Congresso do PCUS, realizado em Outubro de 1961, e contrariamente ao que acontecera no XX Congresso de 1956, Krushchev criticara o estalinismo publicamente, estendendo o seu ataque a personalidades como Malenkov, Molotov, Kaganovitch e Vorochilov.<sup>209</sup> Krushchev promete a partir de então um regresso aos princípios leninistas, uma maior liberdade

---

<sup>207</sup> Excerto de documento consultado em Irène Semenoff-Tian-Chansky, *Le Pinceau, La Faucille et le Marteau*, p. 173

<sup>208</sup> Jacques Rozenblum, “La peinture post-stalinienne”, *Russie-URSS, 1914-1991. Changements de regards*. (éd. pour Wladimir Berelowitch et Laurent Gervereau), p. 177. Victor Tupitsyn refere ainda a realização de exposições de Mikhail Matyushin, Elena Guro, Gustav Klutssis, Georgi Yakulov, Olga Rozanova e Marc Chagall durante a mesma década no Museu Maiakovsky em Moscovo. Victor Tupitsyn, “Nonidentity with Identity: Moscow Communal Modernism, 1950s-1980s”, *From Gulag to Glasnot. Nonconformist Art from the Soviet Union* (eds. Alla Rosenfeld and Norton T. Dodge), p. 86

<sup>209</sup> Peter Kenez, *História da União Soviética*. Lisboa: Edições 70, 2007, p. 258

de expressão e uma humanização do sistema soviético. Estas declarações são percebidas como um novo impulso na destalinização por grande parte da comunidade artística, que assim se sente encorajada a testar os limites da receptividade das autoridades à arte não-oficial.<sup>210</sup>

Deste modo, por ocasião de uma exposição comemorativa do 30º aniversário da MOSKh em 1962, a decorrer na Galeria Manége em Moscovo, é autorizado, em circunstâncias pouco claras, a um grupo de artistas não-oficiais que expusessem as suas obras.<sup>211</sup> Entre estes, estavam os artistas reunidos em torno de Beliutine e de

---

<sup>210</sup> Irène Semenoff-Tian-Chansky sugere que a autorização para a exposição de arte não-oficial na galeria Manége consistiu numa provocação montada pelos elementos mais conservadores da União de Artistas e da Academia de Artes da URSS para pôr um termo às experimentações formais. Irène Semenoff-Tian-Chansky, *Le Pinceau, La Faucille et le Marteau*, p. 174

<sup>211</sup> Vladislav Zubok, por exemplo, sustenta que a autorização que os artistas não-oficiais receberam para expor as suas obras nesta ocasião decorreu de uma estratégia da ala mais conservadora do Partido e do meio artístico para travar as políticas de liberalização de Krushchev. Os receios dessa liberalização no campo artístico haviam sido recentemente instigados, afirma o mesmo autor, por uma exposição que o grupo de Eli Beliutin realizara em Moscovo a 26 de Novembro desse ano de 1962 e que recebera grande cobertura na imprensa ocidental: “The Stalinist officials picked a perfect moment for their counterattack against the artistic vanguard. On November 20, as the Soviets were retreating in humiliation from Cuba, Khrushchev received a letter from Serov, Vuchetich, and forty other academicians, advocates of socialist realism. They warned the party’s Central Committee that the “aggravated international situation put forces into motion that [sought] to infiltrate our state in order to undermine our ideology from within.” This infiltration, the letter went on, had been conducted for a number of years “through cinema, television, literature, music, art, tourism, and so on.” The academicians blamed Adzhubei’s *Izvestia* and its weekly supplement *Nedelia* for becoming “a pulpit” for “revisionist” ideological agenda. In conclusion, the authors appealed to the Central Committee to implement once again the Stalinist cultural policies that had been in effect from 1946 to 1953.

The expected opening of the exhibition at Manege, where a number of young artists planned to exhibit their innovative work, gave the party faithful an ideal chance to show Khrushchev what how [sic] ideological “revisionism” played out on canvas. As chance would have it, the art exhibition by Beliutin’s New Reality, which opened in Moscow on November 26, received extensive attention from Western media. Western journalists and television cameraman accosted the young artists, whose heads were spinning with this sudden fame. Western media reported on “abstract art on Greater Communist Street” and speculated that “abstract art had finally been recognized in the USSR.” Reports about it appeared on Eurovision news and American television. All this could not avoid angering Khrushchev. The KGB promptly interpreted the reports in Western media as a revision of the party line, as an ideological retreat, a cultural liberalization — obviously under the impact of the American “victory” in the Cuban missile crisis. The KGB’s Shelepin added a sensitive detail for Khrushchev’s attention. He informed him that “abstract” artists were the same people who invented and spread disparaging jokes about the Soviet leader. The implications were obvious. Was this indeed the beginning of a transition in power from “fathers” to “children” not only in Soviet visual arts, but also in the political realm? Khrushchev, who was sixty-eight, could not help getting the message.

At the Politburo meeting on November 29 Khrushchev exploded. According to the semiofficial notes, he “spoke our sharply” against the penetration of formalism into art” and railed against Adzhubei and his media outlets. He also threatened to revoke the results of the elections of the writer’s union and offered “to make some arrests, if necessary”. (...) On November 30, Beliutin and his followers received a surprise call from Polikarpov, head of the party department of culture, with the request that they transfer their paintings immediately to the Manege Exhibition Hall, where they would be inspected by the Soviet leaders. Beliutin’s friends from *Izvestia* told him (they were apparently genuinely misled themselves) that the party leadership had decided to legitimize the new schools of art. Soviet newspapers and the propaganda journal the *Soviet Union*, published for American readers, had



Neizvestny, os quais conseguiriam expor cerca de 75 pinturas e algumas esculturas de Neizvestny (num total de cerca de 2.000 obras em exposição) em três salas da galeria.<sup>212</sup> Os artistas tinham conhecimento que a exposição seria visitada pelas mais altas instâncias partidárias, o que efectivamente se concretizou quando, a 1 de Dezembro, Krushchev, Kosygin, Suslov, Shelepin, Ilitchev, Furtseva (então ministro da cultura da U.R.S.S.), Polianski, Andropov, Poliakov, Rudakov, Demichev e Pavlov compareceram ao local.<sup>213</sup> Krushchev começou por criticar as obras que apresentassem alguma influência modernista, reafirmando peremptoriamente o Realismo Socialista e o controlo do Partido sobre a cultura:

*People tell me that I am behind the times and don't realize it, that our contemporary artists will be appreciated in 100 years. Well, I don't know what will happen in 100 years, but now we have to adopt a definite policy in art, emphasizing it in the press and encouraging it materially. We won't spare a kopeck of government money for any artistic daubing ...*

*As long as I am president of the Council of Ministers, we are going to support a genuine art. We aren't going to give a kopeck for pictures painted by jackasses. History can be our judge. For the time being history has put us at the head of this state, and we have to answer for everything that goes on in it. Therefore we are going to maintain a strict policy in art.*<sup>214</sup>

Porém, serão as obras expostas nas três salas consagradas aos artistas não-oficiais que despoletam a sua cólera, nomeadamente as esculturas expressionistas de Neizvestny, levando-o, num discurso parco em categorias estéticas, a exprimir do seguinte modo a sua indignação:

*What is this anyway? You think we old fellows don't understand you. And we think we are just wasting money on you. Are you pederasts or normal people? I'll be*

---

allegedly received instructions to report on this event. Beliutin's artists, drunk with joy, hugged each other, not realizing that they were walking into a trap.

There was no chance that Khrushchev would find a common language with the new generation of artists. Khrushchev helped Tvardovsky with Solzhenitsyn's novel. He liked Chukhrai's films and sent them to international festivals. Yet, like the vast majority of the Russian public, Khrushchev detested unconventional art, and especially abstract art. Igor Chernoutsan recalled that "Khrushchev had zero preparation and sensitivity in aesthetics." In this regard, it was "easy to unleash him against the young intelligentsia." At Manege he was acting like an aged, ill-tempered peasant father trying to discipline his sophisticated urbanite children." Vladislav Zubok, *Zhivago's Children*, pp. 209-210

<sup>212</sup> Paul Sjeklocha and Igor Mead, *Unofficial Art in the Soviet Union*, p. 93

<sup>213</sup> "The Lofty Calling of Soviet Art is to Serve the People and the Cause of Communism", *Pravda*, 2 de Dezembro de 1962. Consultado em <http://www.soviethistory.org/index.php?page=article&ArticleID=1961khrushchexhib1&SubjectID=1961khrushcharts&Year=1961> a 24.08.2011

<sup>214</sup> Nikita Khrushchev, "Conversation at the Manege Exhibit", 1 de Dezembro de 1962. Consultado em <http://www.soviethistory.org/index.php?page=article&ArticleID=1961khrushchmanezh1&SubjectID=1961khrushcharts&Year=1961> a 24.08.2011

*perfectly straightforward with you; we won't spend a kopeck on your art. Just give me a list of those of you who want to go abroad, to the so-called 'free world.' We'll give you foreign passports tomorrow, and you can get out. Your prospects here are nil. What is hung here is simply anti-Soviet. It's amoral. Art should ennoble the individual and arouse him to action. And what have you set out here? Who painted this picture? I want to talk to him. What's the good of a picture like this? To cover urinals with?*<sup>215</sup>

O Modernismo, completamente equacionado com o inimigo ocidental, continuava assim a não ter lugar na arte soviética, constituindo-se como o seu “outro” essencial e irredutível. As suas frases sintomáticas ao abandonar a Galeria Manége terão sido:

*You're gone out of your minds, and now you want to deflect us from the proper course. No, you won't get away with it ...*

*Gentlemen, we are declaring war on you.*<sup>216</sup>

A destalinização no campo cultural tinha assim terminado: o paradigma do Realismo Socialista manter-se-ia fiel à configuração assumida na era estalinista. O Partido apressa-se a confirmar o rumo estético soviético com um artigo no *Pravda*, datado de 3 de Dezembro e com o título “A arte pertence ao povo”: num tom bastante conservador, o artigo vinca a absoluta liderança do Partido sobre as matérias artísticas e o papel fulcral da ideologia comunista na produção artística.<sup>217</sup> A *intelligentsia*, contudo, já não se submete tão facilmente: o reitor da Universidade de Moscovo publica no mesmo dia um artigo no qual declara que “essa decisão [oficial] situa-se a

---

<sup>215</sup> Nikita Khrushchev, “Conversation at the Manege Exhibit”, consultado em [www.soviethistory.org](http://www.soviethistory.org) a 24.08.2011

<sup>216</sup> Nikita Khrushchev, “Conversation at the Manege Exhibit”, consultado em [www.soviethistory.org](http://www.soviethistory.org) a 24.08.2011. O acesso do Ocidente a esta reacção de Krushchev realizou-se através da publicação da sua transcrição na revista *Encounter* (Londres) em Abril de 1963, fonte primária das presentes citações. Publicação do *Congress for Cultural Freedom* na Grã-Bretanha, a revista *Encounter* era umas das publicações financiadas pela CIA (revelação feita num artigo do *New York Times* em 1966), funcionando como uma plataforma anti-comunista no contexto da Guerra Fria. A publicação das reacções de Krushchev na Galeria Manége na *Encounter* revela-nos assim o tipo de capitalização que a propaganda norte-americana fazia destes posicionamentos oficiais soviéticos, expondo a repressão, a falta de liberdade e o “primarismo cultural” do seu oponente.

<sup>217</sup> Irène Semenoff-Tian-Chansky, *Le Pinceau, La Faucille et le Marteau*, p. 175. Logo no dia 2 de Dezembro, o *Pravda* publica uma reportagem da visita de Krushchev à Galeria Manége no dia anterior, na qual, publicitando as opiniões artísticas do líder, delineia a fronteira entre a flexibilidade estilística permitida ao Realismo Socialista e a inflexibilidade oficial para com as tendências modernistas. Ver “The Lofty Calling of Soviet Art is to Serve the People and the Cause of Communism”, *Pravda*, 2 de Dezembro de 1962. Consultado em <http://www.soviethistory.org/index.php?page=article&ArticleID=1961khrushchexhib1&SubjectID=1961khrushcharts&Year=1961> a 24.08.2011.

180 graus da direcção correcta.”; Mikhail Romm, director dos estúdios de cinema, insurge-se ainda no mesmo dia contra o rumo conservador assumido pelo Partido em relação às artes.<sup>218</sup> Embora o paradigma do Realismo Socialista se tenha mantido até à dissolução da U.R.S.S. como o paradigma exclusivo e oficial, o meio artístico, mesmo aquele institucionalmente enquadrado, ver-se-á a partir de então dividido entre uma ala conservadora e uma ala mais liberal.

A 17 de Dezembro, o Partido organiza um encontro entre dirigentes partidários e do governo com os representantes da arte, da literatura, do cinema e da crítica artística para fazer o ponto da situação depois do incidente da Galeria Manége. O discurso que Ilitchev, então secretário do Comité Central responsável pela ideologia, pronuncia perante a audiência assume o carácter de “posicionamento oficial” sobre a matéria, sendo por isso reproduzido posteriormente no *Pravda*. Nele, Ilitchev, criticando as obras formalistas como “manias patológicas”, sustenta:

*Une telle ‘œuvre’ [...] est étrangère à notre peuple, elle la nie. Voilà ce sur quoi doivent méditer les gens qui se dénomment eux-mêmes peintres, et qui font des ‘tableaux’ tels qu’on ne comprend pas si cela a été dessiné par la main d’un homme ou peinturluré par la queue d’un âne. Ils doivent comprendre leurs erreurs et travailler pour le peuple.*

(...)

*Les principes léninistes d’esprit de parti et de esprit du peuple ont été et seront la base de la politique de notre Parti dans le domaine du développement de la culture socialiste.*<sup>219</sup>

O rumo estético fica assim claramente definido: no essencial, nada é alterado no Realismo Socialista, e quaisquer se sejam as mutações, só poderão ocorrer dentro dos limites do paradigma estabelecido. Ilitchev esclarece por fim o entendimento correcto que se deve fazer sobre a destalinização nas artes: é necessário “distinguir a harmonia criadora, que não pode existir senão no quadro do Realismo Socialista, e a coexistência pacífica de ideologias, que é inadmissível”; “o aprofundamento da democracia na sociedade soviética” não se deverá confundir com a “anarquia”:

*Une authentique liberté de création et l’anarchisme son incompatibles [...]. Nous avons la pleine liberté d’agir en faveur du communisme. Nous n’avons pas et ne pouvons avoir la liberté de lutter contre le communisme.*<sup>220</sup>

---

<sup>218</sup> Irène Semenoff-Tian-Chansky, *Le Pinceau, La Faucille et le Marteau*, p. 175

<sup>219</sup> Excertos do discurso de Ilitchev de 17 de Dezembro de 1962 citados em Irène Semenoff-Tian-Chansky, *Le Pinceau, La Faucille et le Marteau*, p. 175

Sendo o paradigma historiográfico do Realismo Socialista a estrutura de sustentação da imagem cultural identitária soviética, o Partido continuava a não poder permitir desafios ameaçadores ao monopólio que detinha sobre a sua definição, na medida em que a corrupção da sua imagem legitimadora acarretaria uma ameaça insustentável à estabilidade e credibilidade do seu referente, o sistema soviético, tanto ao nível interno, como na disputa da supremacia cultural da Guerra Fria. Esta perspectiva é, de resto, escorada pelas teses sustentadas por Priscilla Johnson e Vladislav Zubok para explicar o recuo de Krushchev na liberalização cultural: acossado pelos reveses nas suas reformas estruturais do país (sobretudo na agricultura) e na política externa (como a crise de Berlim conducente à construção do muro de Berlim, em Agosto de 1961, e a crise dos mísseis cubanos, em Outubro de 1962), Krushchev começou a percepcionar a liberalização cultural como um desafio directo à sua liderança num momento crucial da Guerra Fria. Ao reagir com um endurecimento do controlo e com uma reafirmação do papel do Estado e da ideologia,

---

<sup>220</sup> Excertos do discurso de Ilitchev de 17 de Dezembro de 1962 citados em Irène Semenoff-Tian-Chansky, *Le Pinceau, La Faucille et le Marteau*, p. 176

Krushchev, contudo, também profere um discurso no encontro com a *intelligentsia* soviética realizado a 17 de Dezembro de 1962. Vladislav Zubok descreve do seguinte modo essa reunião: “On December 17, 1962, he [Khrushchev] addressed four hundred writers, artists, filmmakers, critics, and apparatchiks in charge of Soviet culture in the reception hall in Lenin Hills, the secluded residential area for the party leaders. The meeting was arranged as an informal discussion, with everybody sitting at restaurant tables eating and drinking. The entrance to the meeting room was “decorated” with samples of Neizvestny’s sculptures which, in Khrushchev’s opinion, showed everybody the degenerate nature of the “new” art. Khrushchev gave a long and rambling speech.

Just as during the previous meetings with “Soviet intelligentsia”, the party leader did not follow the script prepared for him by his speechwriters, yet did not come up with any precise formulas on his own. He began with praise for Solzhenitsyn, who was reluctantly present in the audience, and took personal credit for publishing his story. Then, Khrushchev spoke as a defender of simple, popular, working-class Russia against the young, cosmopolitan, elitist, and Westernized cultural vanguard. His disjointed speech, rude didacticism, and lower-class lexicon automatically suggested a cultural gap between him (and the “working-class” people of Russia) and the intelligentsia types. Khrushchev pounced on Neizvestny’s abstract sculptures. Unable to understand or evaluate them, the party leader ordered the KGB to investigate where the sculptor had “found copper for this trash.” If copper had been stolen, Neizvestny could be indicated as a criminal. After Khrushchev finished, Yevtushenko stood up. He tried to defend the right of artists and writers to decide on their own what art was, by claiming that these were people loyal to communist ideals and opposed only to Stalinism. He also explained Neizvestny’s sculptures as the “sins of youth”. The sculptor would correct them through his creative evolution. This triggered Khrushchev to remark, “If a person is born ugly, only the grave will correct him.” Yevtushenko bravely retorted: “Nikita Sergeevich, we live in a time when mistakes are corrected not by graves, but by live, honest, and truthful Bolshevik words.” The poet finished his remarks amid ominous silence in the audience. Khrushchev apparently did not know what to say and announced a break. The next day “all Moscow” was quoting Yevtushenko’s words. Yet it had become clear that the party leadership was determined to call the shots in the cultural sphere, and hopes for autonomous role and a great future for the intelligentsia were dashed.” Vladislav Zubok, *Zhivago’s Children*, pp. 211-213

Krushchev pretendia, deste modo, reafirmar uma posição de liderança tanto ao nível interno, como ao nível externo.<sup>221</sup>

Ao longo deste capítulo, acompanhámos o período de afirmação e consolidação do paradigma historiográfico do Realismo Socialista que se seguiu ao seu momento de emergência, em 1934, até à configuração que este assumiu com a destalinização, em 1962. Observámos como os desenvolvimentos teóricos que vai adquirindo se encontram em estreita articulação com o curso ideológico da U.R.S.S., durante o qual diversos valores são agenciados para dar resposta às necessidades da evolução da conjuntura histórica. Vimos assim como no período que antecede a II Guerra Mundial se começam a ensaiar várias das premissas e temas do paradigma historiográfico do Realismo Socialismo que serão plenamente desenvolvidos e exacerbados no período da Guerra Fria, quando a ascensão da U.R.S.S. ao estatuto de potência mundial dela requerer uma imagem identitária sólida, precisa e eficaz nessa disputa pela supremacia cultural com os E.U.A. e com o mundo ocidental.

Deste modo, observámos como a emergência do nacionalismo e o consequente fechamento da Rússia ao Ocidente, a partir de 1934, se traduziu culturalmente na campanha anti-formalista de 1936. Desta oposição teórica ao paradigma

---

<sup>221</sup> Priscilla Johnson, *Khrushchev and the Arts: the Politics of Soviet Culture, 1962-1964*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1965. A este respeito, Vladislav Zubok afirma o seguinte: “Viewed from the remove of many decades, it seems absurd that an exhibition [Manege exhibition] could produce such a brouhaha. Yet the confrontation between the innovative artists and their antagonists needs to be seen also in international context. At a time of escalating tensions in the Cold War confrontation, this domestic drama was based on mutual misperceptions. The abstract painters themselves, as well as their intellectual and artistic admirers in Moscow, were convinced that they were helping Khrushchev rebuff the forces of conservatism. And Khrushchev, taken up with the Cold War crisis in Berlin and Cuba and laboring under the impression that those people were trying to undermine his leadership at a pivotal moment in his Cold War brinkmanship, lashed out against the abstract artists and the entire “contemporary” orientation in the arts. By that act the Kremlin leader destroyed a chance for a common cause between himself and Zhivago’s children aimed at reforming the Soviet project and overcoming Stalin’s legacy.” Mais adiante, Zubok sustenta ainda: “Nobody among the enthusiastic left-leaning intellectuals in Moscow realized that Khrushchev’s international defeat posed grave dangers to the liberalization in the Soviet society. The chairman needed psychological compensation for his colossal loss of face vis-à-vis President John F. Kennedy. At home, Khrushchev’s economic plans and endeavors were collapsing, as everyone could see from the empty Soviet stores. Food riots broke out in Novocherkassk and a number of Russian provincial cities in June 1962, after the government had to raise the prices of meat and dairy products by 25 to 30 percent. The revolts were put harshly by the military, and hundreds of the “ringleaders” in the protest were executed or imprisoned. The KGB registered widespread disaffection with Khrushchev’s policies among party members. In this situation, Khrushchev’s instinctive inclination, as it had been at the end of 1956, was to crack down on domestic laxity and present himself as a defender of the Soviet state and ideology.” Vladislav Zubok, *Zhivago’s Children*, pp. 194-195 e 208-209

historiográfico modernista, resultou uma restrição das possibilidades formais do Realismo Socialista, as quais tenderiam a partir de então a concretizar-se numa forma simples, realista e acessível. No decurso desta campanha, vimos também como o formalismo foi progressivamente conotado com o individualismo, elitismo e apolitismo imputados à arte moderna, valores contra os quais o Realismo Socialista se erigia através da aposta numa arte colectivista, democrática e politizada.

Vimos ainda como a partir da revisão historiográfica despoletada pela emergência do nacionalismo, se iniciou, a partir de 1936, a construção de uma genealogia legitimadora do Realismo Socialista, recorrendo à reabilitação do realismo oitocentista russo e à ocultação das vanguardas russas. Através da reabilitação historiográfica dos Itinerantes, novos conceitos começam a ser adicionados ao paradigma do Realismo Socialista, como o de *narodnost*. A partir de então, como tivemos oportunidade de observar a propósito da apresentação soviética na Feira Internacional de Nova Iorque de 1939, o realismo passará a ser associado à democraticidade soviética e o formalismo ao elitismo ocidental, funcionando a noção de *narodnost* como o eixo desta polarização. Sob este prisma, vimos ainda como o Realismo Socialista foi desde logo apresentado pelo discurso cultural soviético como a vanguarda da arte mundial (na medida em que era a arte da sociedade mais progressista, a sociedade socialista), não permitindo deste modo ao discurso modernista a exclusiva apropriação do termo e refutando a sua acusação de o Realismo Socialista ser um movimento retrógrado — um anti-modernismo.

No período da participação soviética na II Guerra Mundial (1941-45) e no imediato pós-guerra, observámos como, não obstante o princípio de *partiinost* se ter mantido sempre uma constante, houve uma relativa flexibilização ao nível do debate artístico e ao nível das temáticas permitidas em pintura. Com efeito, como então afirmámos, momentos como o do empenho soviético na política da Frente Popular e na aliança com os Aliados obrigaram a um compromisso ideológico delicado, na medida em que um dos aspectos cruciais da definição do Realismo Socialista — a sua oposição à arte e à ideologia do Ocidente — teve de ser temporariamente matizado.

Contudo, vimos como no pós-guerra e com o início da Guerra Fria o paradigma historiográfico do Realismo Socialista se cristaliza, endurece os seus pressupostos basilares e recupera com renovada veemência premissas adiantadas anteriormente. A um nacionalismo intensificado durante o conflito, junta-se agora um

russocentrismo cada vez mais ensimesmado. Assim, a marcar o início do Jdanovismo, observámos como em 1946 a campanha anti-formalista de 1936 é reencenada para a nova conjuntura histórica. Agora, ao anti-formalismo juntam-se violentas campanhas anti-ocidentais e anti-cosmopolitas, tradutoras dos receios de infiltração do inimigo tão característicos da mentalidade da Guerra Fria. A partir desta data, o paradigma historiográfico do Realismo Socialista apura-se através da ênfase máxima do seu contraste com o paradigma historiográfico modernista, contra o qual se mede e contra o qual afina a sua identidade. Qualquer influência do Modernismo sobre a arte soviética passa a ser vista doravante como uma “subserviência” em relação ao Ocidente ou como uma infiltração perversa e contaminadora do inimigo no “paraíso” do Realismo Socialista. O encerramento das últimas colecções de arte ocidental no pós-guerra é sintomático desta mentalidade, de resto comum aos E.U.A. no mesmo período: mais do que extirpar as sobrevivências do formalismo na arte soviética, impunha-se agora prevenir todas as suas possíveis fontes de “contágio” e disseminação.

É assim neste importante período de definição identitária soviética que o Realismo Socialista se especifica através de um mecanismo duplo: a adição de novas teorias (prescrição pela positiva) e as “campanhas purgadoras” (prescrição pela negativa). Entre as primeiras, demos conta da formulação da Teoria da Ausência de Conflitualidade e da Teoria das Duas Culturas por volta de 1946, bem como da formalização de um academicismo, já anteriormente latente, através da fundação da Academia das Artes da U.R.S.S., em 1947, e da campanha anti-impressionista que a acompanhou. Vimos então como, por volta de 1947-48, o Realismo Socialista adquire um estilo neo-académico, muito baseado no desenho e num alto grau de acabamento e detalhe formal, que tendia progressivamente para a criação de um “estilo sem estilo” (Ekaterina Degot), desenfazendo as características do meio. Mais uma vez, notámos então, o contraste com a proeminência do meio em todos os níveis do paradigma modernista (historiografia, teoria, crítica) não podia ser mais explícito.

O resultado destas especificações paradigmáticas foi uma hiperbolização da importância do conteúdo sobre a forma: relegada para um plano de ideal invisibilidade, esta concepção da forma cristalizou-se numa crítica também em marcado contraste com a crítica formalista do paradigma modernista — a crítica do Realismo Socialista deveria dirigir-se aos conteúdos, reflectindo sobre a forma apenas

quando esta obscurecesse a clara veiculação da *ideiinost* da obra. Desta dicotomia entre forma e conteúdo derivou também, como vimos, a noção de originalidade no Realismo Socialista, forjada para ser esgrimida contra a noção de originalidade formalista: o conceito de “inovação” patente no facto do Realismo Socialista se apresentar como um tipo de realismo totalmente novo, porque socialista.

Ao longo deste período assistimos também à construção de uma historiografia legitimadora do Realismo Socialista, indelevelmente influenciada pela emergência do nacionalismo e do crescente russocentrismo. Ainda antes da guerra, o Realismo Socialista começa a ser apresentado como o legítimo herdeiro da tradição clássica ocidental — da arte clássica da Antiguidade, do Renascimento, do Realismo dos séculos XVIII e XIX —, cujo antepassado mais próximo e relevante seria a referência (russocêntrica) dos Itinerantes. O “pecado” do Modernismo começa a ser delimitado no Impressionismo e a vanguarda russa — progressivamente apagada da memória e do olhar — é apresentada como um hiato a esquecer neste fio de continuidade clássica e realista. Com o início da Guerra Fria, esta narrativa será retomada e consolidada por oposição à historiografia do Modernismo: a reactivação do anti-formalismo, do anti-ocidentalismo e o anti-cosmopolitismo proporcionam então um ensimesmamento de referências. A reabilitação historiográfica dos Itinerantes é canonizada, bem como toda a restante História da Arte russa. A adenda da Teoria das Duas Culturas ao paradigma historiográfico do Realismo Socialista vem então fornecer o critério em falta para seleccionar a “arte progressista” das épocas passadas: em articulação com o conceito de *narodnost*, a arte resgatada pelo paradigma ao esquecimento será pois aquela que se tenha identificado com os interesses da classe emergente ou simplesmente com o povo. Neste alinhamento sequencial, o Realismo Socialista surge simultaneamente como o guardião de uma tradição clássica e realista — delapidada pela burguesia e seu Modernismo — e como a sua vanguarda, na medida em que dá continuidade a essa tradição investida de valor, colocando-a ao serviço de uma nova classe: o proletariado. Sob este prisma, o Realismo Socialista apresenta-se como uma vanguarda pós-formalista, adiantada em relação a esses “anacronismos ridículos” sob cujo impasse a arte moderna insiste em permanecer. A Rússia conseguira assim construir uma historiografia da arte para legitimar o Realismo Socialista, a qual era o antónimo absoluto da construção historiográfica edificada por Greenberg para



legitimar o Modernismo: à legitimação da continuidade da tradição clássica e realista, opunha-se a legitimação da sua desconstrução pela incessante exploração formal.

A partir de 1950 começamos a assistir à emergência dos primeiros desafios à rigidez que o paradigma historiográfico do Realismo Socialista entretanto adquirira: a Teoria da Ausência de Conflitualidade é posta em causa em 1952, a falta de critérios da crítica artística é apontada, e a própria Teoria do Reflexo é questionada. Estes sinais de dissidência entre a comunidade artística são contudo plenamente desenvolvidos após a morte de Estaline, no momento em que as promessas de liberalização do regime trazidas pela destalinização potenciam o debate artístico e o retomar do contacto com a arte moderna e contemporânea. Sustentámos então que a emergência da primeira geração artistas não-oficiais, por volta de 1954, que tentava religar-se à tradição interrompida do Modernismo, constituiu o início do mais importante desafio colocado ao paradigma do Realismo Socialista, na medida em que começa a realizar um tipo de produção artística inabarcável pelo mesmo. A resposta das autoridades a este rumo indesejado, foi a afirmação de um “renascimento leninista” no Realismo Socialista, o qual se saldou na reafirmação de todos os pressupostos basilares que constituíam o paradigma até então, sobretudo o princípio de *partiinost*, mas subtraindo-lhe o “culto da personalidade”, a Teoria da Ausência de Conflitualidade e permitindo alguma flexibilização ao nível formal e da abordagem das temáticas de construção do socialismo. Dessa flexibilização dentro dos limites do Realismo Socialista resultou, por volta de 1960, a emergência do “estilo severo”.

Por fim, o episódio da Galeria Manége em 1962 foi eleito como o desfazer das ilusões sobre as possibilidades da destalinização no campo cultural: nele estão presentes duas forças antagónicas que marcarão doravante a vida artística soviética: por um lado, o Realismo Socialista será reafirmado e mantido como a única e exclusiva imagem identitária soviética oficial; por outro lado, essa hegemonia será progressivamente desafiada por um movimento de arte não-oficial, que não mais deixará de se desenvolver. Tal como aconteceu nos E.U.A. pela mesma data, não obstante a inflexibilidade e impermeabilidade demonstrada pelos paradigmas dominantes perante estes novos desafios da produção artística, esta, como veremos nos próximos capítulos, acabará por ditar a sua dissolução: quando os paradigmas deixarem de se revelar operacionais na compreensão de uma produção artística para a

qual não foram concebidos e à qual são incapazes de se adaptar, o paradigma, naturalmente, caminhará para a sua dissolução.



### PARTE III: A DISSOLUÇÃO DOS PARADIGMAS HISTORIOGRÁFICOS



## Capítulo 5. As Primeiras Revisões do Paradigma Historiográfico Modernista nos E.U.A.

No seu discurso de aceitação da nomeação como candidato democrata às eleições presidenciais de Novembro de 1960, proferido a 15 de Julho desse ano na Convenção Nacional Democrática, John F. Kennedy caracterizava do seguinte modo a década que então se iniciava:

*(...) we stand today on the edge of a New Frontier — the frontier of the 1960's, the frontier of unknown opportunities and perils, the frontier of unfilled hopes and unfilled threats. (...) Beyond that frontier are uncharted areas of science and space, unsolved problems of peace and war, unconquered problems of ignorance and prejudice, unanswered questions of poverty and surplus.*<sup>1</sup>

Os acontecimentos e transformações ocorridas ao longo da década excederiam todas as expectativas de mudança profetizadas por Kennedy. Como afirmámos, após o período de ascensão e afirmação do paradigma historiográfico modernista, decorrido entre 1940 e 1960 — ano da emissão radiofónica do ensaio de Greenberg “Modernist Painting”, marco da maturidade do paradigma —, inicia-se um período em que a hegemonia conquistada pelo mesmo começará a ser severa e sistematicamente questionada pela produção artística e pela própria produção teórica e crítica da História da Arte norte-americana. Não obstante os desenvolvimentos que o paradigma historiográfico modernista continuará a conhecer durante os anos 60, através de seguidores de Greenberg, como Michael Fried e Rosalind Krauss, a inflexibilidade decorrente do seu apuramento revelar-se-á incapaz de abarcar grande parte da produção artística contemporânea, inaptidão que ditará o seu gradual questionamento e revisionismo, revelando o termo da sua operacionalidade enquanto modelo explicativo.

---

<sup>1</sup> John F. Kennedy, “Democratic National Convention Nomination Acceptance Address”, 15 de Julho de 1960, Memorial Coliseum, Los Angeles. Consultado em [www.americanrhetoric.com/speeches/jfk1960dnc.htm](http://www.americanrhetoric.com/speeches/jfk1960dnc.htm) a 16.01.2012

As grandes transformações que tecem a conjuntura histórica da época são indispensáveis quer à compreensão da nova produção artística incompatível com o paradigma historiográfico modernista, quer ao entendimento da génese das novas perspectivas teóricas que, progressivamente, farão a revisão do paradigma vigente. Com efeito, a eleição de Kennedy para a presidência dos E.U.A., em 1960, foi sintomática de um desejo generalizado de mudança e de reforma após 8 anos da era de conformismo e de respeito pelo *status quo* da administração Eisenhower.<sup>2</sup> As lutas pelos direitos civis nos E.U.A., que marcam toda a década, são uma das manifestações mais evidentes dessa ânsia de reforma, as quais abarcariam desde a política de resistência não-violenta à discriminação racial de Martin Luther King, até à radicalização do movimento com a emergência do Black Power, por volta de 1965-66. Picos de tensão da Guerra Fria, como a construção do Muro de Berlim, em 1961, e a crise dos mísseis cubanos, em 1962, confrontaram o mundo com a possibilidade de uma nova guerra, saldando-se numa reconhecida necessidade de desanuviamento da tensão por ambas as potências. Símbolo dessa *détente* será o Tratado de Interdição Parcial de Testes Nucleares (*Partial Nuclear Test Ban Treaty*), assinado em Agosto de 1963 pela U.R.S.S., pelos E.U.A. e pelo Reino Unido (ao qual se juntariam outros países), o qual, todavia, não terá grande impacto sobre a corrida ao armamento pelos dois blocos.<sup>3</sup>

A escalada do envolvimento na Guerra do Vietname ao longo da década de 1960 será, porém, o aspecto da política externa norte-americana que maior impacto e consequências terá a nível interno. Embora o envolvimento norte-americano no conflito remontasse já aos anos de 1950 — altura em que a administração Eisenhower começa a enviar ajuda económica e militar ao Vietname do Sul —, é nos anos 60 que os E.U.A. assumem um envolvimento directo no mesmo, com a decisão da administração de Lyndon B. Johnson (no cargo presidencial desde o assassinato de JFK em 1963) de bombardear o Vietname do Norte em 1965. O crescente investimento económico e militar no Vietname a partir de então, o arrastar do envolvimento num conflito sem termo à vista e a difusão mediática das atrocidades aí perpetradas, despoletarão os primeiros movimentos e manifestações anti-guerra nos E.U.A. em 1965, os quais se intensificarão ao longo da década, atingindo um auge em

---

<sup>2</sup> Ver capítulo 3 e Randall Bennet Woods, *Quest for Identity: America since 1945*, p. 155

<sup>3</sup> Randall Bennet Woods, *Quest for Identity: America since 1945*, p. 220

1967-68 — época em que se torna evidente a quebra generalizada do apoio popular em relação à guerra.

Por outro lado, a instalação plena da sociedade de consumo e o acréscimo notável da população jovem devido ao “baby boom” do pós-guerra<sup>4</sup> são alterações sociológicas de extrema importância, sem as quais se torna impossível compreender fenômenos como a Pop Art e o Nouveau Réalisme, ou a emergência de um movimento estudantil e de uma contra-cultura que se desenvolverão, politizarão e radicalizarão ao longo da década. Com efeito, sem o questionamento generalizado dos códigos vigentes de moralidade e do *status quo* por movimentos estudantis e pelas contra-culturas que então emergem, como os hippies, ser-nos-á difícil compreender a crescente politização da produção artística — desde a Pop Art e do Nouveau Réalisme, à produção artística que virá questionar as assumpções de gênero, de etnia e de identidade, etc. — e da própria historiografia da arte. A emergência da Nova Esquerda nos anos 60 — assim denominada por contraponto com a “velha esquerda” dos anos de 1930 —, influenciada pela *Beat Generation*, pelas lutas pelos direitos civis e pelos radicais da classe trabalhadora dos anos de 1930, estará na base do revisionismo historiográfico da política externa norte-americana, do qual a historiografia da arte colherá os seus frutos em inícios da década de 70. Remontando as suas raízes institucionais a 1960 — ano da fundação da *Students for a Democratic Society* (SDS) —, o movimento começará a reinterpretar a política externa nacional como um imperialismo do “liberalismo corporativo” norte-americano. No decorrer da década de 1960, o Vietname tornar-se-á progressivamente um foco privilegiado da Nova Esquerda — resultando em manifestações importantes em 1967, como o “Vietnam Summer” (organizado pela SDS da Columbia University, Nova Iorque), com 20.000 pessoas, ou a manifestação em Washington, D. C. “Stop the Draft Week”, com 50.000 manifestantes —, mas a crítica global que articulam ao capitalismo, ao seu imperialismo e à sua sociedade de consumo revelar-se-á crucial à formulação de uma historiografia da arte revisionista, a qual, a partir da década de 1970, começará a

---

<sup>4</sup> “Because of World War II and the Depression, birth rates had declined during the 1930s and early 1940s; in 1960, the average age was 34. Then the baby boom hit. The number of young people (ages 18 through 24) increased from 16 to 45 million between 1960 and 1972, and the average age dropped to 17. The very mass of youth created problems — for example, increased juvenile delinquency and teenage pregnancies. It also caused a crisis in higher education. California alone was forced to build 49 new campuses to deal with the influx. *Time* named their 1966 “Man of the Year” the “man — and woman — of 25 and under.”” Randall Bennet Woods, *Quest for Identity: America since 1945*, pp. 191-192



questionar as motivações político-ideológicas do paradigma historiográfico modernista norte-americano.<sup>5</sup>

A radicalização e aumento da violência dos vários tipos de movimentos e protestos ao longo da década de 1960 — desde os motins em várias cidades norte-americanas decorrentes da insatisfação com os resultados da luta pelos direitos civis, à violência nas manifestações anti-guerra do Vietname, à repressão policial dos protestos estudantis em 1968 nas universidades de Columbia, Harvard, Cornell e São Francisco, aos assassinatos de JFK em 1963 e de Robert Kennedy e de Martin Luther King em 1968 — levará a revista *Times*, em 1967, a caracterizar este decénio como uma “Década de Tumulto e de Mudança”.<sup>6</sup> Com efeito, as esperanças de mudança enunciadas por Kennedy saldar-se-ão, no final da década, num país substancialmente transformado, mas também profundamente desunido.

É esta atmosfera política e social de questionamento e desagregação que serve de cenário à fase de revisão e dissolução da hegemonia do paradigma historiográfico modernista. Com efeito, como nos diz Barbara M. Reise, a consolidação do estatuto de Greenberg — e do paradigma historiográfico modernista que propõe — acompanha o reconhecimento internacional do Expressionismo Abstracto na década de 1950: quando o movimento que o crítico ajudara a promover durante a década de 1940 começar a alcançar notoriedade internacional, a perspicácia crítica de Greenberg começará também a ser reconhecida. A partir de então, afirma Barbara Reise, o seu papel mudou “do crítico alienado escrevendo colunas sobre arte para revistas intelectuais para o de um empresário do mundo da arte de Nova Iorque julgado pelo seu comprometimento com um determinado tipo de arte e respeitado pelo sucesso definitivo (comercial e influente) desta”, ao qual era solicitado a organização de exposições e a redacção de textos para as mesmas. Quando publica em 1961 uma colectânea dos seus ensaios, sob o título *Art and Culture*, o seu estatuto era “verdadeiramente monumental”.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Sobre a emergência da *Nova Esquerda* norte-americana ver Randall Bennet Woods, *Quest for Identity: America since 1945*, pp. 256-259

<sup>6</sup> Randall Bennet Woods, *Quest for Identity: America since 1945*, p. 262

<sup>7</sup> “His role easily shifted from the alienated critic writing art columns for intellectual magazines to an Impresario in the New York art world judged by his commitment to a specific type of art and respected for its ultimate (commercial and influential) success.” Barbara M. Reise, “Greenberg and the Group: A Retrospective View”, *Studio International*, vol. 175, no. 902, June 1968, pp. 314-16. Consultado em

Porém, durante os anos 60, afirma ainda a mesma autora, observa-se uma mudança no tom da crítica de Greenberg: se durante os anos 40 e (em menor grau) durante os anos 50, o seu estilo fora pessoal e entusiasta, expressando um confronto directo com as obras, nos anos 60 este tornou-se mais didáctico, mais preocupado com a Filosofia e com a História e muito seguro da sua objectividade. A sua inclinação para discutir a arte em termos de forma e não de conteúdo, a sua concepção de uma progressão linear da História da Arte, abstraída da vida dos artistas e da conjuntura histórica, são aspectos que começam a ser criticados depois da publicação de *Art and Culture*. Nos anos 60, estas inclinações solidificaram-se num dogma: apenas a arte que se conformava à filosofia da História da Arte de Greenberg era considerada arte “autêntica”, “séria” e “elevada” nas suas discussões.<sup>8</sup>

Contudo, se por um lado a pretensa consistência científica do modelo historiográfico de Greenberg era então corroborada pelo interesse que este começa a suscitar entre o meio académico — entre 1961 e 1963 Greenberg começa-se a envolver com três estudantes pós-graduados em História da Arte de Harvard, Michael Fried, Rosalind Krauss e Jane Harrison Cone —, por outro lado, o seu paradigma começa a ser desafiado pelo sucesso da Pop Art e pela crítica artística promotora deste novo movimento. Numa atitude de reafirmação do valor da arte “autêntica” e “elevada” (segundo os seus critérios paradigmáticos) face ao “equivoco” (segundo os mesmos critérios) da Pop Art, Greenberg publica, em Outubro de 1962, “After Abstract Expressionism”, espécie de testamento elegendo o sucessor do Expressionismo Abstracto na “aristocrática” genealogia modernista.

Traçando novamente uma retrospectiva da abstracção norte-americana, Greenberg preocupa-se agora em enfatizar determinadas categorias — como a noção de “painterly” (relacionada com a ideia de “ilusão óptica” avançada em “Modernist Painting”) e de “percepção imediata” da obra (já de certo modo avançada em “The Case for Abstract Art”, de 1959, e retomada, em 1967, por Michael Fried em “Art and Objecthood”) — de modo a conseguir demonstrar qual a arte que actualmente se apresenta como a nova vanguarda legítima na lógica evolutiva do Modernismo.

---

Francis Francina e Jonathan Harris (eds.), *Art in Modern Culture: an anthology of critical texts*, p. 253 e p. 254

<sup>8</sup> Barbara M. Reise, “Greenberg and the Group: A Retrospective View”, p. 254

Recorrendo a Wölfflin, Greenberg define do seguinte modo o conceito de “painterly”:

*“Painterly” was not the word used, but it was what was really meant, as I see it, when Robert Coates called the new open abstract art in New York “Abstract Expressionism”. It was, in effect, a painterly reaction against the tightness itself of Synthetic Cubism that at first used the vocabulary itself of Synthetic Cubism. Painterliness, combined with what remained an essentially Cubist feeling for design, was what artists as different as Gorky and Pollock had in common in the middle 1940’s. If the label “Abstract Expressionism” means anything, it means painterliness: loose, rapid handling, or the look of it; masses that blotted and fused instead of shapes that stayed distinct; large and conspicuous rhythms; broken color; uneven saturations or densities of paint, exhibited brush, knife, or finger marks — in short, a constellation of qualities like those defined by Wölfflin when he extracted his notion of the Malerische from Baroque art.”<sup>9</sup>*

A noção de “painterly” acaba por se relacionar com a de ilusão óptica avançada em “Modernist Painting”, na medida em que, como o autor esclarece de seguida, esta “abstracção pictórica” (“painterly abstraction”), ao tender a ser menos bidimensional (do que uma abstracção baseada no desenho, depreende-se), permite uma ilusão de tridimensionalidade. Contudo, tal como salvaguardara em “Modernist Painting”, é uma tridimensionalidade que se pode percorrer apenas com o olhar (e por isso estritamente óptica, e não teatral, narrativa ou escultórica), sendo a sua totalidade fenomenologicamente percebida de uma só vez:

*Painterly abstraction tended to be less flat, or less taut in its flatness, than closed abstraction, and contained many more velleities toward illusion. (...) The painterly had started out as a means, first and foremost, to a heightened illusion of three-dimensional space, and in the course of painting and time uneven saturations of paint and color, and broken or blurred outlines, came to evoke space in depth more immediately and automatically than perspective lines did. Whereas space in depth in the abstract or near-abstract art of the 1920’s and 1930’s had been a matter largely of “diagram” and association, in the painterly 1940’s and 1950’s it could not help becoming once again a matter more of tromp-l’oeil illusion. Not that space in depth became deeper — not at all — but it did become more tangible, more a thing of immediate perception and less one of “reading”.”<sup>10</sup>*

Assim, afirma Greenberg, se algo caracterizara o Expressionismo Abstracto fora a sua exploração das qualidades pictóricas da pintura (“If the label “Abstract Expressionism” means anything, it means painterliness”), por oposição à exploração

---

<sup>9</sup> Clement Greenberg, “After Abstract Expressionism”, *Art International*, 25 October 1962. Consultado em Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism* (ed. by John O’Brian), vol. 4, p. 123

<sup>10</sup> Clement Greenberg, “After Abstract Expressionism”, pp. 123-124

das qualidades lineares (baseadas no desenho) exploradas anteriormente pelo Cubismo. Porém, adverte, nem todos os expressionistas abstractos foram “pictóricos” de uma forma consistente e o que se “impunha”, depois de explorada esta senda formal, era uma transcendência das diferenças entre o pictórico e o linear através da sua síntese. Ou seja, o futuro da pintura modernista, depois de explorada a abstracção pictórica, residiria na exploração de aspectos submersos e pouco desenvolvidos nesta: a cor e a abertura. Neste sentido, pintores como Newman, Rothko e Still, na medida em que se encontram entre os mais afastados do pictórico associado com o Expressionismo Abstracto, abrem o caminho à geração futura do Modernismo.

*Like so much of painterly art before it, Abstract Expressionism has worked in the end to reduce the role of color: unequal densities of paint become, as I have said, so many differences of light and dark, and these deprived color of both its purity and its fullness. At the same time it has also worked against true openness, which is supposed to be another quintessentially painterly aim: the slapdash application of paint ends by crowding the picture plane into a compact jumble — a jumble that is another version, as we see it in de Kooning and his followers, of academic Cubist compactness. Still, Newman, and Rothko turn away from the painterliness of Abstract Expressionism as though to save the objects of painterliness — color and openness — from painterliness itself. This is why their art could be called a synthesis of painterly and non-painterly or, better, a transcending of the differences between the two.<sup>11</sup>*

Está assim indicado o próximo passo na lógica inelutável da pintura modernista: a exploração da cor e da abertura em pintores como Morris Louis e Kenneth Noland, os quais exploram conceptualmente o auto-criticismo modernista, rejeitando desse modo anteriores noções de virtuosismo ou aptidões técnicas presentes na produção de pintura:

*It is because of this that the admiration of some of the strongest among the newer or younger American abstract artists goes out to Newman particularly. Newman's rejection of virtuosity confirms them in what they themselves renounce, and it also confirms them in what they dare. It confirms painters like Louis and Noland because, paradoxically enough, they have not been directly influenced by Newman — or, for that matter, by Still or Rothko either. They may pursue a related vision of color and openness, but they do so all the more resolutely because it is not a derived one.<sup>12</sup>*

---

<sup>11</sup> Clement Greenberg, “After Abstract Expressionism”, p. 129

<sup>12</sup> Clement Greenberg, “After Abstract Expressionism”, p. 133

Esta convergência da teleologia modernista de Greenberg naquela que dois anos mais tarde denominará por “Post-painterly Abstraction” cumpre duas funções complementares: a de dar resposta à expectativa da sua profecia relativamente ao próximo passo do desenvolvimento modernista e a de reivindicar o valor desta eleição em oposição à irrupção da Pop Art norte-americana, como nos revela na conclusão do seu ensaio. Apelidado por Greenberg de “Neo-Dada”, este fenómeno é descartado como uma moda ou “novidade” passageira, a qual não encontra lugar no cânone modernista, na medida em que não apresenta uma “originalidade” na acepção da teoria histórica e segundo os critérios críticos (formais) do modelo historiográfico do crítico:

*This applies even more, I feel, to those other artists in this country who have now gone in for “Neo-Dada” (I except Johns), or construction-collage, or ironic comments on the banalities of the industrial environment. Least of all have they broken with safe taste. Whatever novel objects they represent or insert in their works, not one of them has taken a chance with color or design that the Cubists or Abstract Expressionists did not take before the (what happens when a real chance is taken with color can be seen from the shocked distaste that the “pure” painting of Jules Olitski elicits among New York artists). Nor has any one of them, whether he harpoons stuffed whales to plane surfaces, or fills water-closet bowls with diamonds, yet dared to arrange these things outside the directional lines of the “all-over” Cubist grid. The results have in every case a conventional and Cubist prettiness that hardly entitles them to be discussed under the heading “After Abstract Expressionism”. Nor can those artists, either, be discussed under this heading whose contribution consists of depicting plucked chickens instead of dead pheasants, or coffee cans or pieces of pastry instead of flowers in vases. Not that I do not find the clear and straightforward academic handling of their pictures refreshing after the turgidities of Abstract Expressionism; yet the effect is only momentary, since novelty, as distinct from originality, has no staying power.<sup>13</sup>*

A inadequação dos critérios formais modernistas para analisar a Pop Art torna-se manifesta neste trecho. De resto, como afirmávamos no terceiro capítulo, o golpe da Pop sobre o modelo historiográfico laboriosamente tecido por Greenberg não deixa de se apresentar como uma inevitável e curiosa ironia, resultante das exclusões sobre as quais o seu cânone se edificou: ao silenciar toda a produção artística que se não coadunasse com a sua lógica, como o sejam o Futurismo, o Surrealismo, o Dadaísmo, o Construtivismo, etc., a História da Arte modernista de Greenberg acabou por descurar uma importante dimensão do Modernismo — a qual, mais tarde, acaba por o atingir num golpe de *boomerang*, conduzindo, em última análise, à sua dissolução.

---

<sup>13</sup> Clement Greenberg, “After Abstract Expressionism”, pp. 133-134

A necessidade demonstrada por Greenberg de assumir um posicionamento face ao rumo assumido pelo Modernismo era acicatada pelo crescente sucesso da Pop Art. Com efeito, poucos dias depois da publicação do seu ensaio, é inaugurada uma importante exposição de lançamento do novo movimento na Galeria Sidney Janis em Nova Iorque, com o título *The New Realists*. Patente na galeria de 31 de Outubro a 31 de Dezembro, com obras de artistas Pop norte-americanos e europeus — Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Robert Indiana, James Rosenquist, George Seagal, Claes Oldenburg, Daniel Spoerri, entre outros —, esta exposição “abre as hostilidades” entre o meio artístico, provocando reacções entre artistas e críticos.

Contrariamente a Greenberg, Harold Rosenberg mostra-se aberto a tentar compreender o novo fenómeno, escrevendo para o efeito o artigo “The Game of Illusion, Pop and Gag”. “Depois de quinze anos da austeridade da arte abstracta”, afirma Rosenberg, “o novo Novo Realismo atingiu o mundo artístico de Nova Iorque com a força de um tremor de terra”.<sup>14</sup>

Para o autor, as obras Pop — tal como outrora os objectos dadaístas ou surrealistas — estruturam-se já não sobre a representação (no sentido da criação de um objecto artístico) mas na re-apresentação de um objecto do quotidiano num contexto diferente do seu contexto original, alcançado uma mudança de significado através desta alteração da sintaxe das coisas, objectos ou signos. Numa era em que o ambiente do homem moderno é cada vez mais uma natureza urbana industrializada e a representação da realidade é crescentemente mediada pelos mass media (que assim criam a nova realidade do “simulacro”), o artista pop apresenta-se como um crítico da sociedade do consumo e da publicidade, criando já não tanto obras de arte, mas sim “objectos críticos” (“criticism object”) dessa sociedade. É devido a estas características da sociedade actual, que um discurso artístico reflexivo sobre a mesma se torna “completamente relevante”:

*In a civilization in which public events and personages exist for us primarily through the communication media, in which events often are made to occur exclusively for those media, discourse on illusionism is entirely relevant.*<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Harold Rosenberg, “The Game of Illusion, Pop and Gag”, *The New Yorker*, 24 de Novembro de 1962. Consultado em Harold Rosenberg, *The Anxious Object*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1982 (1964), p. 63

<sup>15</sup> Harold Rosenberg, “The Game of Illusion, Pop and Gag”, p. 63

O que estes “novos realistas” reactualizam, na perspectiva de Rosenberg, são as estratégias de alguns artistas das primeiras vanguardas descuradas pela produção artística, pela historiografia e pela crítica modernista vigentes, recuperando o seu sentido lúdico, de comentário sócio-político, de questionamento da instituição artística e da noção de obra de arte aurática. Rosenberg consegue sem dificuldade estabelecer um *pedigree* para a Pop: os “ready-made” de Duchamp, Schwitters, Man Ray e “outros artistas do período da Primeira Guerra Mundial”, passando por alguns precursores norte-americanos mais próximos, como Joseph Cornell, Robert Rauschenberg e Jasper Johns, até algumas tentativas de teorização e sistematização deste filão modernista muito recentes, como a exposição *The Art of the Assemblage*, realizada no MoMA em 1961.

O sobressalto provocado pela exposição, sustenta Rosenberg, é motivado pelo desafio que representa para a hegemonia do paradigma historiográfico modernista e para a produção artística que promoveu, o Expressionismo Abstracto, ou, na sua denominação, para a “Action Painting”:

*But with the Janis Gallery converted to the Pops, art politics sensed the buildup of a crisis. Was this the long-heralded dethronement of Abstract Expressionism? Conversation turned to speculation about treachery, secret motives, counterstrategies. What was generally disregarded was that this gallery had prospered by following the decisions of art history without handicapping itself by preferences of taste or ideology. With the New Realism, the Sidney Janis Gallery ventured for the first time to create a bit of belated art history on its own account (...).*<sup>16</sup>

De facto, como nos dá a subentender Rosenberg, a Galeria Sidney Janis, inaugurada em 1948, fora uma das grandes promotoras do Expressionismo Abstracto, expondo quase todos os grandes nomes no movimento. Contudo, após a exposição *The New Realists*, alguns expressionistas abstractos, como Mark Rothko, Adolph Gottlieb, Philip Guston e Robert Motherwell, decidem deixar de expor na galeria como forma de protesto.

Todavia, como conclui Rosenberg, a polémica despoletada pela exposição — que, como veremos de seguida, apenas se inicia — é sintomática de um questionar das premissas do cânone vigente, o que no seu entender é “sempre revitalizador”:

---

<sup>16</sup> Harold Rosenberg, “The Game of Illusion, Pop and Gag”, p. 64

*The attempt to purge Abstract Expressionism by polemics against it in the art pages of the press produced nothing more than ideological nagging. The purging of art by works of art based on a different premise is, however, always vitalizing. Those artists, dealers, and curators who functioned on the assumption that the look of Action Painting was sufficient to authenticate a canvas were put on notice by the new illusionist objects that any image, including Coca-Cola lettering or the numbers on a pinball machine, could be equally viable. (In sum, there is no greater aesthetic virtue in copying a de Kooning than in copying the design on a beer can. If you do either, you are talking to the audience about itself, not engaging in creation. In dramatizing this principle, Pop Art has been a contribution to art criticism.)*<sup>17</sup>

Greenberg rapidamente acusará o toque deste ensaio. No fundo, o que o paradigma historiográfico modernista jamais poderia permitir é o relativismo do valor artístico — baseado na distinção entre “arte elevada” e “kitsch” — aqui enunciado por Rosenberg. Como em breve veremos, grande parte do esforço de seguidores de Greenberg, como Michael Fried, será precisamente dirigido à preservação desse último reduto absoluto de valor (moderno) contra a sua relativização pelas práticas artísticas e discursos crítico-teóricos posteriores (pós-modernos).

Efectivamente, a polémica despoletada com a emergência da Pop Art reaviva o debate entre Greenberg e Rosenberg. Embora a rivalidade entre ambos remontasse às divergências sobre a interpretação do Expressionismo Abstracto (como vimos no terceiro capítulo), a disputa sobre a eleição do movimento que lhe sucederia na historicidade modernista leva os dois autores a formularem críticas directas às abordagens teórico-críticas um do outro. Num artigo intitulado “How Art Writing Earns Its Bad Name”, de Dezembro de 1962, Greenberg insurge-se contra as interpretações do Expressionismo Abstracto concorrentes à sua, focalizando-se especialmente na de Rosenberg. Referindo-se à interpretação de Rosenberg no seu artigo “The American Action Painters”, de 1952, como uma “má interpretação”, uma “fatalidade de *nonsense*” e uma “comédia”, ataca os seus pressupostos essencialistas e existencialistas, sublinhando que a interpretação das obras expressionistas abstractas enquanto índice de uma acção ou gesto impossibilita qualquer avaliação das mesmas enquanto resultado, isto é, enquanto obras. No fundo, a pretensão de objectividade construída por Greenberg sobre a sua metodologia formalista opunha-se diametralmente à interpretação mais subjectivista proposta por Rosenberg:

---

<sup>17</sup> Harold Rosenberg, “The Game of Illusion, Pop and Gag”, p. 75



*(...) “Essence”, or the identity of the painter, could be recognized by the painter himself only in the very act of painting, not in the result, it being presumed, apparently, that acts in themselves identified you as results or consequences could not. The painted “picture”, having been painted, became an indifferent matter. Everything lay in the doing, nothing in the making. (...)*

*Mr. Rosenberg did not explain why the painted left-overs of “action”, which were devoid of anything but autobiographical meaning in the eyes of their own makers, should be exhibited by them and looked at and even acquired by others. Or how the painted surface, as the by-product of acts of sheer self-expression ungoverned by the norms of any discipline, could convey anything but clinical data, given that such data is all that raw, unmediated personality has ever been able to convey in the past. Nor did Mr. Rosenberg explain why any one by-product of “action painting” should be valued more than any other. Since these things, and the action that “caused” them, belonged to no discernible branch of social activity, how could they be differentiated qualitatively? (...)<sup>18</sup>*

A veemência do ataque de Greenberg à interpretação de Rosenberg parece acicatada pela ressonância a que mesma obteve junto da crítica artística inglesa — e a partir desta, na crítica europeia e norte-americana —, na qual, segundo nos conta, fora introduzida pelo crítico Lawrence Alloway. À visão considerada poética e existencialista de Rosenberg, que interpreta as obras expressionistas abstractas como um produto de uma espontaneidade individual em luta pela sua identidade, Greenberg opõe as regras de uma convencionalidade pictórica, cuja lógica de desenvolvimento — logo, os seus parâmetros aferidores de qualidade e valor — deverá ser discernida no processo de perpétuo auto-criticismo e auto-reflexividade modernista. O paradigma historiográfico para o qual tanto contribuiu é pois o único que, no seu seguro entender, oferece categorias críticas e modelos teóricos válidos para toda a História da Arte — só ele, no fundo, confere à arte moderna o devido valor:

*(...) Why is art writing the only kind of writing in English that has lent itself to Existentialist and Phenomenological rhetoric? What is there about modern art itself that leads minds like Herbert Read’s and Harold Rosenberg’s astray? The answer is not one, I think, that reflects on modern art. It has to do with the speed with which modernist painting and sculpture have outrun the common categories of art criticism, invalidating them not only for the present or future but also for the past. (This has not been a revolution; it has been a clarification.) The widening of the gap between art and discourse solicits, as such widenings will, perversions and abortions of discourse: pseudo-description, pseudo-narrative, pseudo-exposition, pseudo-history, pseudo-philosophy, pseudo-psychology, and — worst of all —*

---

<sup>18</sup> Clement Greenberg, “How Art Writing Earns Its Bad Name”, *Encounter*, December 1962. Consultado em Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism* (ed. by John O’Brian), vol. 4, pp. 136-137

*pseudo-poetry (...). The pity, however, is not in the words; it is in the fact that art itself has been made to look silly.*<sup>19</sup>

Curiosamente, Greenberg acaba por ceder ao mesmo tipo de essencialismo que critica: ao afirmar, como já o fizera em ensaios anteriores, que a lógica que discerne no Modernismo (auto-criticismo disciplinar expresso numa continua exploração das características específicas do meio e da forma) se deve aplicar retrospectivamente a toda a História da Arte — e não apenas do momento fundacional da arte moderna em diante —, assume que a “essência” da arte (e da sua história) fora desde sempre uma pesquisa sobre o meio e sobre a forma. Por isso pode afirmar que o que a pintura e escultura modernistas trouxeram à crítica artística não foi uma “revolução”, mas sim uma “clarificação” — por outras palavras, um explicitar ou tornar evidentes os mecanismos que, desde sempre, regularam a produção e o desenvolvimento artístico.

Estas e outras fragilidades dos pressupostos teóricos de Greenberg não passam despercebidos a Rosenberg, que prontamente riposta com o artigo “Action Painting, Crisis and Distortion”.<sup>20</sup> A primeira e notória divergência com Greenberg na análise do Expressionismo Abstracto — e da arte em geral — é que Rosenberg o perspectiva sempre à luz do seu contexto histórico mais amplo — nesse sentido, apresentando uma leitura semelhante à de Meyer Schapiro —, ancorando a sua leitura existencialista nesse mesmo contexto, ou seja, como a resposta possível a um momento de crise social e artística. A esse respeito, declara logo no início:

*Action Painting solved no problems. On the contrary, it remained at its best faithful to the conviction in which it had originated: that the worst thing about the continuing crisis of art and society were the proposals for solving it.*<sup>21</sup>

Estas propostas para resolver a crise haviam-se polarizado e cristalizado na política da Guerra Fria, com as opções do capitalismo norte-americano e do socialismo soviético. Era contra estas propostas de solução que, no seu entender, o Expressionismo Abstracto resistia. Após a participação da arte americana no projecto

---

<sup>19</sup> Clement Greenberg, “How Art Writing Earns Its Bad Name”, p. 144

<sup>20</sup> O título original do artigo era “Action Painting: a Decade of Distortion”, *Artnews*, vol. 61, no. 8, December 1962. Consultado em Harold Rosenberg, “Action Painting, Crisis and Distortion”, *The Anxious Object*, pp. 39-47

<sup>21</sup> Harold Rosenberg, “Action Painting, Crisis and Distortion”, p. 39

de “mudar o mundo” através da “arte proletária” nos anos 30, esta compreendeu, com a II Guerra Mundial e com o “colapso da esquerda” que esta significou, que a “crise social não tinha um termo à vista e que tinha de ser aceite como a condição de uma era”. É pois desta conjuntura histórica que decorre a postura existencialista do artista (ou do homem moderno): a acção do pintor sobre a tela tornava-se o último reduto de acção e de oposição ao capitalismo depois do fracasso da esquerda, ou seja, à ordem da Guerra Fria:

*The war and collapse of the Left dissolved for the artist the drama of the Final Conflict (the only kind of conflict which, in the realm of the spirit, love or politics, might justify putting aside the conflicts of creation). The social crisis was to have no closing date and had to be accepted as the condition of the era. (...) Thus art consisted only of the will to paint and the memory of paintings, and society so far as art was concerned consisted of the man who stood in front of the canvas.*

*The achievement of Action Painting lay in stating this issue with creative force. Art had acquired the habit of doing (as late as a decade ago it was still normal for leaders of the new art to stage public demonstrations). Only the blank canvas, however, offered the opportunity for a doing that would not be seized upon in mid-motion by the depersonalizing machine of capitalist society, or by the depersonalizing machine of the world-wide opposition to that society. The American painter discovered a new function for art as the action that belonged to himself.<sup>22</sup>*

Assim, para Rosenberg, a raiz da distorção de interpretações sobre o Expressionismo Abstracto, como as de Greenberg, funda-se na concepção da “arte pela arte”, a qual “normaliza” a arte norte-americana do pós-guerra, despolitizando-a e descontextualizando-a, tornando-a um produto “cómodo” e dócil para — acrescentaríamos nós — um período de elevada susceptibilidade política nos E.U.A.:

*To forget the crisis — individual, social, eshetic — that brought Action Painting into being, or to bury it out of sight (it cannot really be forgotten), is to distort fantastically the reality of postwar American art. This distortion is being practiced daily by all who have an interest in “normalising” [sic] vanguard art, so that they may enjoy its fruits in comfort: these include dealers, collectors, educators, directors of government cultural programs, art historians, museum officials, critics, artists — in sum, the “art world”.*

*The root theory of distortion is the academic concept of art as art: whatever the situation or state of the artist, the only thing that “counts” is the painting and the painting itself counts only as line, color, form. How responsible it seems to the young academician, or to the old salesman, to think of painting “as painting” rather than as politics, sociology, psychology, metaphysics.<sup>23</sup>*

(...)

---

<sup>22</sup> Harold Rosenberg, “Action Painting, Crisis and Distortion”, p. 39

<sup>23</sup> Harold Rosenberg, “Action Painting, Crisis and Distortion”, p. 42

*The longing which Eisenhower recently expressed for art that did not remind him of contemporary life is shared by functionaries of the art world, who, however, are professionally equipped to prevent any art from bringing up this disturbing reference.*<sup>24</sup>

Dirigindo-se diretamente a Greenberg, Rosenberg ataca a sua teoria histórica do Modernismo e o seu formalismo — ou seja, a sua concepção teleológica da temporalidade modernista baseada numa necessidade formal:

*The will to remove contemporary painting and sculpture into the domain of art-as-art favor the “expert” who purveys to the bewildered. “I fail to see anything essential in it [Action Painting],” writes Clement Greenberg, a tipster on masterpieces, current and future, “that cannot be shown to have evolved [presumably through the germ cells in the paint] out either of Cubism or Impressionism, just as I fail to see anything essential in Cubism or Impressionism whose development could not be traced back to Giotto and Masaccio and Giorgione, and Titian.” In this burlesque of art history, artists vanish, and paintings spring from one another with the help of no other generating principle than whatever “law of development” the critic happens to have in hand. Nothing real is “anything essential” — including, for example, the influence on Impressionism of the invention of the camera, the importation of Japanese prints, the science of optics, above all, the artist’s changed attitude toward form and tradition.*<sup>25</sup>

Como Rosenberg observará num outro texto, esta noção de desenvolvimento temporal da História da Arte, completamente ensimesmada em supostas motivações internas e destacada do seu contexto histórico, acabaria, em última análise, por entender a criação contemporânea — bem como toda a História da Arte — como uma sucessão de “artistas historiadores da arte a pintar história da arte para historiadores de arte”.<sup>26</sup> Para o autor, a necessidade de compreender as obras no seu contexto histórico é imperiosa, pois é este lhes fornece as suas “possibilidades” e “necessidades”:

*Anything can “be traced back” to anything, especially by one who has elected himself First Cause. The creator, however, has not before him a thing, “traceable” or otherwise; to bring a work into being he must cope with the possibilities and necessities of his time as they exist within him. The content of Action Painting is the*

---

<sup>24</sup> Harold Rosenberg, “Action Painting, Crisis and Distortion”, p. 43

<sup>25</sup> Harold Rosenberg, “Action Painting, Crisis and Distortion”, p. 43

<sup>26</sup> “(...) Formal criticism has been of the first importance in the public relations of vanguard art. Mr. Barr’s pamphlet, intellectually typical of this sort of art appreciation and scholarship, educates its readers to be amateur art historians and to admire paintings and sculptures as contributions to the evolution of forms. In this perspective, present-day creation consists, as Saul Steinberg has remarked, of art historians artists painting art history for art historians.” Harold Rosenberg, “The New as Value”, *The New Yorker*, September 7, 1963. Consultado em Harold Rosenberg, *The Anxious Object*, p. 232

*artist's drama of creation within the blind alley of an epoch that has identified its issues but allowed them to grow unmanageable.*<sup>27</sup>

É este mesmo contexto histórico que explica — e justifica — a actual emergência da Pop Art norte-americana. A crise com a qual os expressionistas abstractos se debatiam não só persiste como se aprofundou, afirma Rosenberg, pois à ameaça atómica da Guerra Fria juntou-se a consolidação de uma sociedade do consumo e de uma cultura de massas. Esta “última fase” do capitalismo, ao provar a sua capacidade de sobrevivência, faz o artista abandonar a “esperança e a vontade” na possibilidade de uma transformação política e social radical. Neste sentido, o Expressionismo Abstracto pode ser perspectivado como a última vanguarda (moderna), sendo a Pop “o reflexo impassível dos absurdos que se tornaram realidade aceites do quotidiano”.

*The crisis that brought Action Painting into being has in no wise abated, though the political surface of the crisis has grown a bit calmer with the lessening of the threat of nuclear war. In regard to the trends of mass culture, the situation of the artist and the position of art itself, all indications are that the crisis has been deepening. (...)*

*There is also a non-subjective way of reacting to a crisis — perhaps this way belongs to a later phase in which hope and will have been put aside. I refer to the impassive reflection of the absurdities which become the accepted realities of daily life, as well as the emblems of this disorder. The projection of these absurdities according to their own logic produces an art of impenetrable farce, farce being the final form, as Marx noted in one of his Hegelian moments, of action in a situation that has become untenable. It is as the farce of rigid anxiety that I interpret the current revival of illusionism in art through techniques of physical incorporation of street debris and the wooden-faced mimicry of senseless items of mass communication. (...)*

*In that it dared to be subjective, to affirm the artist as an active self, Action Painting was the last “moment” in art on the plane of dramatic and intellectual seriousness.*<sup>28</sup>

É na esteia desta interpretação da Pop Art que é possível perspectivá-la como um marco delimitador entre dois tempos históricos: entre as esperanças, utopias e voluntarismos das primeiras vanguardas e do paradigma historiográfico modernista que as acompanha e o começo de um cepticismo em relação às possibilidades de mudança, patente nas neo-vanguardas e em parte dos desenvolvimentos teóricos que

---

<sup>27</sup> Harold Rosenberg, “Action Painting, Crisis and Distortion”, p. 44

<sup>28</sup> Harold Rosenberg, “Action Painting, Crisis and Distortion”, pp. 45-47

as tentarão compreender.<sup>29</sup> É também este contexto mais amplo, esta subtil passagem do empenhamento da crença ao distanciamento da ironia, que explica o início do questionamento e dissolução do paradigma historiográfico modernista: construído como modelo explicativo da arte moderna — ou melhor dito, de parte da arte moderna —, não poderá sobreviver quando os pressupostos e motivações (políticos, utópicos, voluntaristas) que elegeu como a sua identidade específica começarem a ser sistematicamente questionados e abandonados pela produção artística a partir dos anos 60.

Contudo, esta teorização entre moderno e pós-moderno e entre vanguardas e neo-vanguardas fracassa se recordarmos o que a História da Arte modernista de Greenberg deixou fora do seu campo de análise: um fenómeno como o Dadaísmo já desafiava radicalmente as premissas basilares do Modernismo, tal como este foi posteriormente teorizado. As noções de autoria, de obra de arte aurática, a distinção entre vanguarda e *kitsch*, entre arte e produção industrial, ou a provocação às instituições artísticas, estruturavam a estratégia e os procedimentos dadaístas, sendo por isso parte integrante do património do Modernismo. Deste modo, o contraste entre a ironia e cepticismo de neo-vanguardas como a Pop e as leituras heroicizantes do Modernismo decorre apenas das exclusões à custas das quais as suas narrativas se constituíram.

Que os tempos eram de mudança é-nos revelado pela instabilidade do clima político e pelos sinais contraditórios que nos chegam do mundo artístico. Se no ano em que se desenrola esta polémica em torno da Pop a administração Kennedy tem de gerir a crise dos mísseis cubanos, no ano seguinte a mesma administração demonstra o seu empenho nas políticas de diplomacia cultural, ao permitir que a USIA assuma a responsabilidade pela representação norte-americana na Bienal de São Paulo e ao enviar uma exposição de artes gráficas para a URSS.<sup>30</sup> Se o sucesso na Bienal de São

---

<sup>29</sup> Max Kozloff apresenta uma interpretação semelhante relativamente ao desafio que a ironia da Pop Art constituía para o paradigma historiográfico modernista: “Greenberg didn’t like the literalist, abstract art of the ‘60s, say Stella, and he had no use for the semiotics of the new-Dadaists, and certainly, Pop. In truth, his methods were very hard to apply to much of the new work, especially as it dealt with irony. Greenberg, the idealist, couldn’t abide irony; he supposed it was just novelty.” Depoimento de Max Kozloff em Amy Newman, *Challenging Art: Artforum, 1962-1974*. New York: Soho Press, 2000, p. 167

<sup>30</sup> Sobre a representação norte-americana na Bienal de São Paulo de 1963 ver Michael L. Krenn, *Fall-Out Shelters for the Human Spirit*, p. 199. Relativamente à exposição de artes gráficas posta a circular pela U.R.S.S. entre 1963 e 1964, foi também organizada pela USIA, intitulando-se *Graphic Arts: USA*.

Paulo — onde Adolph Gottlieb conquista o Grande Prémio de pintura — parece uma confirmação da validade do paradigma historiográfico modernista, os objectos minimalistas que também por volta de 1963 Donald Judd começa a produzir, demonstram que os desafios às limitações do paradigma historiográfico vigente não mais deixarão de se multiplicar.

Prova ironicamente simbólica disso mesmo é a conquista do primeiro Grande Prémio de Pintura na Bienal de Veneza pelos E.U.A. em 1964. Encorajada pelos bons resultados obtidos recentemente, a USIA decide assumir a responsabilidade pela representação norte-americana na Bienal de Veneza, último bastião do mundo artístico internacional que permanecia por conquistar. A selecção dos artistas para a mostra, a cargo de Alan Solomon, director do *Jewish Museum of New York City*, tinha, como refere Michael Krenn, “definitivamente uma atmosfera pop”: entre os oito artistas seleccionados, destacavam-se nomes como Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Jim Dine e Claes Oldenburg.<sup>31</sup> Rauschenberg torna-se então o primeiro norte-americano a ganhar o Grande Prémio de Pintura na Bienal de Veneza. Como reflecte Michael Krenn,

*In the space of little more than a year, American artists claimed the top prizes for painting at the two most significant international art exhibitions in the world. American claims to dominance in the field of art were now validated by the foreign audience.*<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> “The USIA selected the Jewish Museum of New York to organize the 1964 American exhibition at the Venice Biennale. Alan Solomon, the museum’s director, would be the U.S. commissioner at the Biennale. The museum was chosen because it had “recently produced a number of exhibitions of contemporary art that were widely acclaimed.” Solomon was “exceptionally well-qualified to prepare the type of exhibition we consider both timely and appropriate.” Since the USIA was providing the funding, “the selection is reviewed and approved by the Agency.” There was a definite “pop” feel to the exhibition selected for the 1964 Venice Biennale. Well-known pop artists such as painters Robert Rauschenberg, Jasper Johns, and Jim Dine and sculptor Claes Oldenburg led a group of eight artists chosen for display. (...) In explaining why these artists were chosen, the USIA commented that their art had “excited the interest and imagination of others around the world.” In particular, Italian officials requested that Rauschenberg be shown. It was clear that “this new American art is news.” It obviously belonged at the Biennale, long famous as a “show case for the latest, the most avant-garde art of the day.” To have selected “conservative, well-known, traditional art” would have been “inconsonant with the intent of the international art festival where more than 50 nations exhibit the most provoking work of their contemporary artists in pavilions owned by their governments.” As in São Paulo, the Americans again walked away with a major award. Rauschenberg became the first American artist to win the Grand Prize for painting.” Michael L. Krenn, *Fall-Out Shelters for the Human Spirit*, pp. 199-200

<sup>32</sup> Michael L. Krenn, *Fall-Out Shelters for the Human Spirit*, p. 200

A ironia dessa validação da hegemonia artística norte-americana reside no facto de ela ter sido alcançada através da Pop Art, e não através do movimento (o Expressionismo Abstracto) promovido pelo paradigma historiográfico modernista que construiu e reivindicou essa supremacia.

Greenberg, contudo, seguro de que o rumo da História da Arte se traçava por outra via, organizava nesse mesmo ano uma exposição no *Los Angeles County Museum of Art*, intitulada “Post Painterly Abstraction”. A selecção dos artistas e das obras ficou a cargo de Greenberg e de James Elliot, curador do museu. No total, foram seleccionadas três obras de trinta e um artistas — a maioria realizadas entre 1960 e 1964 —, entre os quais constavam Helen Frankenthaler, Morris Louis, Kenneth Noland, Jules Olitski, Ellsworth Kelly, Sam Francis e Frank Stella. É a esta nova fase da abstracção americana que Greenberg reconhece o direito de ascensão ao cânone do Modernismo, constituindo-se como a vanguarda que sucede ao Expressionismo Abstracto. Na introdução que escreve para o catálogo da exposição — reimpressa como um artigo com o mesmo título na revista *Art International*, no Verão desse ano —, Greenberg denomina o movimento de “Post Painterly Abstraction” (Irving Sandler, na obra de 1970 *The triumph of American painting: a history of abstract expressionism*, atribuir-lhe-á a designação de “Color Field Painting”).

Tal como no ensaio “After Abstract Expressionism”, de 1962, Greenberg volta a insistir na definição do binómio wölffliniano de “painterly” / “linear” (pictórico/linear), equacionando o Expressionismo Abstracto — ou “Painterly Abstraction”, como prefere designar o movimento — com a primeira categoria. Aderindo a uma noção cíclica dos estilos, afirma que o desenvolvimento do Expressionismo Abstracto degenerara num “maneirismo”, numa moda:

*Abstract Expressionism was, and is, a certain style of art, and like other styles of art, having had its ups, it had its downs. Having produced art of major importance, it turned into a school, then into a manner, and finally into a set of mannerisms. Its leaders attracted imitators, many of them, and then some of these leaders took to imitating themselves. Painterly abstraction became a fashion, and now it has fallen out of fashion, to be replaced by another fashion — Pop art — but also to be continued, as well as replaced, by something as genuinely new and independent as Painterly Abstraction itself was ten or twenty years ago.*<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Clement Greenberg, *Post Painterly Abstraction*. Los Angeles County Museum of Art, April-June 1964; “Post Painterly Abstraction”, *Art International*, Summer 1964. Consultado em Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism* (ed. by John O’Brian), vol. 4, pp. 193-194



Deste modo, a pintura contemporânea que merece a sua eleição e destaque é aquela que reage à estandardização do Expressionismo Abstracto, propondo algo “genuinamente novo e independente” — uma “abstracção pós-pictórica”, que se move em direcção à “abertura física do desenho”, à “clareza linear” ou em direcção a ambas. Os precursores deste novo desenvolvimento da pintura modernista são os mesmos que apontara em 1962, mas agora adiciona outros nomes a essa linhagem, como Motherwell, Gottlieb, Mathieu, Kline e até Pollock:

*As far as style is concerned, the reaction presented here is largely against the mannered drawing and the mannered design of Painterly Abstraction, but above all against the last. By contrast with the interweaving of light and dark gradations in the typical Abstract Expressionist picture, all the artists in this show move towards a physical openness of design, or towards linear clarity, or towards both. They continue, in this respect, a tendency that began well inside Painterly Abstraction itself, in the work of artists like Still, Newman, Rothko, Motherwell, Gottlieb, Mathieu, the 1950-54 Kline, and even Pollock.*<sup>34</sup>

Deste modo, os elementos comuns aos artistas presentes na mostra são, em primeiro lugar, a abertura e clareza (“clarity”) da sua pintura, ao que acrescenta a aprendizagem que todos eles foram colher ao Expressionismo Abstracto, a grande noção de cor demonstrada, a “clareza óptica” (“optical clarity”), a ocasional diluição extrema da tinta e a renúncia ao gesto pictórico autoral (característico do Expressionismo Abstracto) em prol de uma “execução relativamente anónima”. São estes elementos que, segundo Greenberg, asseguram a este grupo de pintores uma coesão de estilo e uma “frescura”, a qual facilmente se interpreta pela requerida originalidade modernista...

*The physical clarity and openness of the art in this show do not make it necessarily better than other kinds of art, and I do not claim that the openness and clarity which these artists favor are what make their work necessarily succeed. I do claim, however, that it is to these instrumental qualities that the paintings in the exhibition owe their freshness, as distinct from whatever success or lack of success they may have has aesthetic finalities.*<sup>35</sup>

Esta “nova tendência na arte abstracta” constitui, para o crítico, um “autêntico novo episódio na evolução da arte contemporânea” — ou seja, a nova vanguarda modernista. Contrariamente à Pop Art, que considera uma “moda”, significativa para

---

<sup>34</sup> Clement Greenberg, “Post Painterly Abstraction”, pp. 194-195

<sup>35</sup> Clement Greenberg, “Post Painterly Abstraction”, pp. 195-196

a “história do gosto” mas não para a arte, é a “Post Painterly Abstraction” que, pela sua “autêntica” originalidade, faz avançar a evolução modernista:

*Right now it's Pop art, which is the other side of the reaction against Abstract Expressionism, that constitutes a school and a fashion. There is much in Pop art that partakes of the trend to openness and clarity as against the turgidities of second generation of Abstract Expressionism, and there are one or two Pop artists — Robert Indiana and the “earlier” James Dine — who could fit into this show. But as diverting as Pop art is, I happen not to find it really fresh. Nor does it really challenge taste on more than a superficial level. So far (aside, perhaps, from Jasper Johns) it amounts to a new episode in the history of taste, but not to an authentically new episode in the evolution of contemporary art. A new episode in that evolution is what I have tried to document here.*<sup>36</sup>

Não obstante os importantes sucessos alcançados pela diplomacia cultural norte-americana em 1963 e 1964, e a continuidade do empenho da administração Johnson nos programas artísticos governamentais, em meados da década ocorre uma viragem na política cultural norte-americana para o exterior: a USIA retira-se da organização das Bienais, relegando a representação norte-americana para a Smithsonian Institution, a qual assume, entre 1966 e 1970, não só a responsabilidade das Bienais como de todo o programa de arte internacional, exceptuando o dirigido ao Bloco de Leste.

Os motivos desta viragem são múltiplos. Às motivações de sempre, como o receio das críticas dos congressistas e consequente perda de financiamento dos programas, juntam-se agora motivações mais profundas: a audiência estrangeira e os artistas americanos estavam cada vez mais em franco desacordo com a política externa dos E.U.A..<sup>37</sup> Com efeito, por um lado, a conquista do Grande Prémio de Pintura na Bienal de Veneza de 1964 por Rauschenberg despoletara uma vaga de protestos indignados em grande parte da imprensa estrangeira, que acusava os E.U.A. de “colonização cultural”<sup>38</sup>, de apoiarem uma “arte ‘desumanizada’ e ‘despiritualizada’”, carente de valores humanos e tradutora do espírito materialista,

---

<sup>36</sup> Clement Greenberg, “Post Painterly Abstraction”, p. 197

<sup>37</sup> Michael L. Krenn, *Fall-Out Shelters for the Human Spirit*, p. 209

<sup>38</sup> Consultado em [http://www.labiennale.org/en/art/history/pop\\_art.html?back=true](http://www.labiennale.org/en/art/history/pop_art.html?back=true) a 23.01.2012

niilista e de produção em massa que estereotipadamente caracterizava o Novo Continente perante certo olhar europeu.<sup>39</sup>

Por outro lado, os problemas internos e externos dos E.U.A. não deixavam de se avolumar. Não obstante as conquistas legislativas da luta pelos direitos civis — com a aprovação do “Civil Rights Act” em 1964, ano em que Martin Luther King recebe o Prémio Nobel da Paz, e com a aprovação, em 1965, do “Voting Rights Act” —, o movimento radicaliza-se a partir de meados da década de 1960: a criação do movimento *Black Power* por esta data, a proeminência adquirida por Malcom X (ligado a uma associação de afro-americanos muçulmanos denominada *The Muslims* ou *The Nation of Islam*), ou a fundação do *Black Panther Party* em 1966, derivam precisamente da desilusão dos afro-americanos com as conquistas alcançadas através

---

<sup>39</sup> “More worrisome to USIA officials, however, were reports concerning the reaction of the European audience to the American exhibition [at the 1964 Venice Biennale]. *Newsweek* cited some reaction from Italian critics. One viewer dramatically declared, “God does not exist, the soul does not exist, love does not exist, the heart is a tomato, religion is dead, the Renaissance is dead, architecture is dead, ornament is dead, the figure is dead, art is dead.” Using language usually reserved for the pages of Soviet magazines and newspapers, others characterized the art as having “sadistic overtones” or as “expressions of a grave moral disorder.” Even the Vatican entered the fray, banning the clergy from attending, claiming that the art was “indecent.” Although some commentators derided the Vatican’s action, it was also strongly suggested that its declaration was the primary factor in explaining why the Italian president did not attend the opening ceremonies for the Biennale for the first time in its history. Rauschenberg’s victory also did not sit well with many in the European audience. *Life* reported that the announcement of the award to the American painter “brought forth European headlines of TREASON AT VENICE and blasts at the Americans’ ‘grotesque pieces of junk and trash cans’ ” The USIS post in Rome substantiated these negative reactions. “Most of the reaction ranged from sarcastic comments on the objects represented in the ‘American Pop-art’ school to blistering attacks on American sponsorship of a ‘dehumanized’ and ‘despiritualized’ art.” According to many Italian critics, the American works on display in Venice were “devoid of human values.” One of the most influential newspapers was absolutely scathing in its review: “We Italians reject an America which does not defend the value of the spirit, which does not believe in art, which contributes to dividing the world, which continues to pick up all the hateful and stupid inanities of Europe, all the stale materialism and nihilism dreamed up by so-called intellectuals and ignorant enemies of culture.” In a bizarre twist, one of the only Italian newspapers that applauded the U.S. pavilion was *Avanti* — the publication of the Italian Socialist Party. In a follow-up report, the USIS post announced that Italian newspaper coverage had, “if anything, become more derogatory in discussing what many papers call the ‘scandal’ of the Biennale.” Bitter criticisms of the new “pop art” were not always directed entirely at the American artists, but it was “clear that the United States is somehow considered the center of ‘contagion’ and that the ‘mechanistic’ and ‘mass-production’ philosophy thought to be typical of American ‘pragmatism’ has caused the spread of ‘this new barbarism’ to the rest of the world.” Quite obviously, this was not the message the USIS wished its sponsored art exhibits to convey. American art was supposed to serve as a symbol of humanity, not barbarism. The very point of sending such art shows to the world was to dispel the notion that the United States was “mechanistic” and consumed by ideas of “mass production.” America was also supposed to supplant Europe as the center of the art world, not follow the latter’s “inanities”. And, it went without saying, American art was supposed to infuriate the left, not earn its respect and admiration. From a purely propaganda point of view (the only view the USIA could expect to have), the show in Venice was a failure in many regards. Even Rauschenberg’s victory simply seemed to whip up anti-American animosities.” Michael L. Krenn, *Fall-Out Shelters for the Human Spirit*, pp. 204-205

de uma luta pela igualdade racial pacifista. A partir de então, a violência dos protestos atinge níveis inéditos, com motins em vários guetos de cidades norte-americanas (como o motim em Watts, Los Angeles, em 1965, ou o de Detroit, em 1967).<sup>40</sup> Contudo, será o crescente envolvimento norte-americano na Guerra do Vietname que se revelará mais fracturante, tanto ao nível da coesão interna, como na manutenção de uma boa imagem do país no estrangeiro. A escalada da guerra em 1965, com o envio de mais 100.000 tropas para o terreno e com a decisão de bombardear o Vietname do Norte, provocará então o primeiro movimento anti-guerra nos E.U.A.: em Novembro de 1965, 30.000 pessoas manifestam-se em Washington, D.C., encetando um tipo de protestos que também se radicalizará até ao fim da década. Concomitantemente, como também já apontámos, a Nova Esquerda começará a questionar sistematicamente as motivações da política externa norte-americana. O consenso da Guerra Fria parecia ter sido definitivamente quebrado.

Mudança semelhante começa a fazer sentir-se no meio artístico. Com efeito, como nos conta Michael Krenn, em finais dos anos 60 começa a formar-se uma “oposição organizada” no seio da comunidade artística contra a participação em eventos culturais promovidos ou relacionados com o Estado, cujo impacto em breve analisaremos. Por outro lado, a politização da produção e das acções artísticas intensifica-se, criticando directamente a política norte-americana, seja através de obras como *F-111* de James Rosenquist (instalada na Leo Castelli Gallery, em Nova Iorque, logo em 1965), *The Eleven Hour Final* ou *The Portable War Memorial* de Edward Kienholz (ambas de 1968), seja através de associações de artistas realizando obras e acções de protesto colectivas, de que são exemplo a *Los Angeles ‘Peace Tower’*, organizada pelo *Artists’ Protest Committee* em 1966, e a *Angry Arts Week*, organizada pela *New York Artists and Writers Protest*, entre 29 de Janeiro e 5 de Fevereiro de 1967, como manifesto contra a Guerra do Vietname, da qual resultou a obra colectiva *The Collage of Indignation*.<sup>41</sup>

Não obstante este tipo de obras e de acções engrossar o caudal dos desafios que ameaçavam implodir o paradigma historiográfico modernista, a sua proposta de

---

<sup>40</sup> Sobre a radicalização do movimento pelos direitos civis em meados de 1960 ver Randall Bennet Woods, *Quest for Identity: America since 1945*, pp. 248-256

<sup>41</sup> Sobre o regresso da politização à produção artística e a acções colectivas de artistas ver Francis Frascina, “The Politics of Representation”, *Modernism in Dispute. Art Since the Forties*. (ed. by Paul Wood, Francis Frascina, Jonathan Harris, Charles Harrison), pp. 106-123

entendimento da História da Arte conquistava seguidores entre o meio acadêmico, como Rosalind Krauss e, sobretudo, Michael Fried. Na verdade, este sancionamento acadêmico à crítica de Greenberg conferia um renovado *élan*, ainda que breve, à sua abordagem historiográfica.<sup>42</sup> Um dos primeiros ensaios de Michael Fried onde a continuidade com a abordagem historiográfica greenberguiana é mais notória intitula-

---

<sup>42</sup> Sobre a associação de Greenberg com estes estudantes de Harvard, afirma Barbara M. Reise o seguinte: “For it was between 1961 and 1963 that Greenberg’s involvement began with three Harvard postgraduate students of art history: Michael Fried, Rosalind Krauss, and Jane Harrison Cone. Their academic training in formal analysis of a quasi-dialectic evolution of styles complemented Greenberg’s approach; and their espousal of Greenberg as Guru provided an implicit corroboration of his methodology by gilt-edged academic credentials. Greenberg’s own experience in leading a seminar on criticism at Princeton in 1959 could only have accentuated his receptivity to the academic framework in which he was moving, encouraging his efforts to find meaningful principles of history and form which could bring order and ‘objectivity’ to his subjective rejection of Johns, Rauschenberg, Happenings, and Pop artists as creators of serious art.” Por outro lado, a mesma autora justifica numa nota de rodapé a atracção destes estudantes pela abordagem de Greenberg devido ao panorama acadêmico ao nível da História da Arte Contemporânea na época: “American art history in general is permeated by formalist analysis of art seen as style-epochs in a linear evolutionary progression: an approach dependent on that of Heinrich Wölfflin, Bernard Berenson, and Roger Fry. ‘Content’ is usually associated with Warburg-Panofsky interests in ‘iconography’, and is seen as relevant to intellectual history rather than to artistic value. Its scope is usually a Western European ‘From the Pyramids to Picasso’, passing 1900 with luck, and superficial historical analysis of Museum of Modern Art catalogues and writings by men like Greenberg. Harvard’s Department of Art History provides few alternatives to this approach, which its graduates largely propagate. Dominated by the Wölfflin-Berenson approach of Sydney Freedberg to the rise and fall of Renaissance pictorial style, it offers little in modern art with a notable paucity of imagination and attention to the twentieth century. Art history students at New York and Columbia Universities interested in contemporary art can study with Meyer Schapiro, Robert Goldwater, and Robert Rosenblum; but Krauss, Cone and Fried were almost driven as well as attracted to the teachings of Greenberg.” Barbara M. Reise, “Greenberg and the Group: A Retrospective View”, *Art in Modern Culture: an anthology of critical texts*. (ed. by Francis Francina e Jonathan Harris), pp. 254-255 e p. 260, nota 23.

Por outro lado, testemunhos de historiadores e críticos de arte que por esta data encetavam as suas carreiras, dão-nos conta da proeminência do paradigma historiográfico modernista proposto por Greenberg. Max Kozloff afirma o seguinte: “Thought their important work was mostly behind them, the two patriarchs, Harold Rosenberg and Clem Greenberg, did not hesitate to exist in the ‘60s. At the beginning of the decade, if you stepped into art criticism, you stepped one way or the other into their gravitational field.(...) But the signs were evident that by the mid ‘60s Greenberg’s method and outlook, not Rosenberg’s, were carrying the day among younger critics. Michael Fried was all along an acolyte, with differences; Rosalind Krauss was aligned with Greenbergian formalism, on another tangent; and Phil Leider was definitely enthusiastic about it, too. They were either longer-term or recent converts.” (Phillip Leider foi editor da *Artforum* entre 1962 e 1971). Barbara Rose dá um testemunho semelhante: “The figure, the great paternal authoritarian figure, of Clem is looming behind all this.” Robert Rosenblum enfatiza essa autoridade: “It’s hard for anybody to imagine the papal authority Greenberg had in the ‘50s and ‘60s — he really was the looming power who dominated our way of thinking about art, including, I discover more and more in retrospect, my own. The power of Greenberg was something that has to do with family psychodrama, because he was *the* complete authority figure. He presented everything in terms of absolute truth and you were either a disciple or you were benighted. It was to do with the fact that he was, of all the critics writing in the late ‘40s and ‘50s, the one who made the most sense. He wrote about the best painters of the period, until he went askew in the ‘60s — as I believe he did. And he wrote with a sense of evolution, drama, clarity — a sense of the central versus the peripheral, the good versus the bad, the major versus the minor. And it was a voice of such intellectual clarity, and he talked about things that you could *see* as well, as opposed to a march of ideas, that it was very tempting to sit up and say: *This is the voice of truth. I am following this leader.*” Amy Newman, *Challenging Art: Artforum, 1962-1974*, pp. 162-163

se “Three American Painters”. Datado de 1965, o texto em questão foi redigido para o catálogo da exposição (também organizada por Fried) *Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella*, patente no *Fogg Art Museum* (Cambridge, Massachusetts) entre 21 de Abril e 30 de Maio do mesmo ano.<sup>43</sup>

Denotando uma clara influência dos últimos textos de Greenberg — sobretudo de “After Abstract Expressionism” (1962) e “Post Painterly Abstraction” (1964) —, o ensaio abre com uma primeira parte inteiramente dedicada à defesa da teoria e da crítica do paradigma historiográfico modernista. Lamentando a fraca qualidade da maioria da crítica artística contemporânea, Fried considera que o facto das artes visuais — especialmente a pintura — “nunca terem sido mais explicitamente auto-críticas do que durante os últimos vinte anos”, faz com que a crítica formalista seja a única que se revela adequada ao seu entendimento — no fundo, o mesmo argumento empregue por Greenberg para sustentar a sua metodologia:

*The first section of this essay attempts an exposition of what, to my mind, are some of the most important characteristics of the new art. At the same time it tries to show why formal criticism, such as practiced by Roger Fry or, more to the point, by Clement Greenberg, is better able to throw light upon the new art than any other approach. To do this, the development over the past hundred years of what Greenberg calls Modernist painting must be considered, because the work of the artists mentioned above [“Williem de Kooning, Helen Frankenthaler, Arshile Gorky, Adolph Gottlieb, Hans Hofmann, Franz Kline, Morris Louis, Robert Motherwell, Barnett Newman, Jackson Pollock, Mark Rothko, David Smith, and Clyfford Still — apart from those present in the present exhibition”] represents, in an important sense, the extension in this country of a kind of painting that began in France with the work of Édouard Manet. (...)*

*Roughly speaking, the history of painting from Manet through Synthetic Cubism and Henri Matisse may be characterized in terms of the gradual withdrawal of painting from the task of representing reality — or of reality from the power of painting to represent it — in favor of an increasing preoccupation with problems intrinsic to painting itself.*<sup>44</sup>

Deste modo, a legitimação da crítica formalista é colhida na teleologia da pintura modernista formulada por Greenberg: se o seu *leitmotif* “demonstrou” ser a

---

<sup>43</sup> Na edição do texto consultada, Michael Fried esclarece que “o mesmo texto serviu como a introdução a uma exposição com o mesmo título mas com pinturas diferentes no *Pasadena Art Museum*”, entre 6 de Julho e 3 de Agosto de 1965, e ainda que a primeira parte da introdução foi originalmente publicada como “Modernist Painting and Formal Criticism”, *American Scholar* 33, Autumn 1964. Consultado em Michael Fried, “Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella”, *Art and Objecthood*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1998, pp. 213-265

<sup>44</sup> Michael Fried, “Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella”, p. 214

retirada da representação para uma aposta numa pesquisa auto-referencial e autónoma sobre a forma, a única crítica adequada será aquela que mimetize essa auto-referencialidade e autonomia — a crítica formalista.

Defendendo-se dos ataques — como o recentemente formulado por Rosenberg em “Action Painting, Crisis and Distortion” (1962) — que acusam a crítica formalista de descurar importantes dimensões associadas à situação, contexto e conteúdo das obras, Fried repete o mesmo argumento avançado por Greenberg em “How Art Writing Earns Its Bad Name” (1962): este tipo de crítica (mais social ou mesmo existencialista) revela-se incapaz de fazer “discriminações de valor convincentes” entre as obras:

*One may deplore the fact that critics such as Fry and Greenberg concentrate their attention upon the formal characteristics of the works they discuss, but the painters whose work they most esteem on formal grounds — for example, Manet, the Impressionists, Georges Seurat, Paul Cézanne, Pablo Picasso, Georges Braque, Matisse, Fernand Léger, Piet Mondrian, Vasily Kandinsky, Joan Miró — are among the finest painters of the past hundred years. This is not to imply that only the formal aspect of their paintings is worthy of interest. On the contrary, because recognizable objects, persons, and places are often not entirely expunged from their work, criticism which deals with the ostensible subject of a given painting can be highly informative; and in general, criticism concerned with aspects of the situation in which it was made other than its formal context can add significantly to our understanding of the artist's achievement. But criticism of this kind has shown itself largely unable to make convincing discriminations of value among the works of a particular artist, and in this century it often happens that those paintings that are most full of explicit human content can be faulted on formal grounds — Picasso's Guernica is perhaps the most conspicuous example — in comparison with others virtually devoid of such content.<sup>45</sup>*

Porém, tal como em Greenberg, esta aspiração a uma objectividade capaz julgar o valor das obras alicerça-se, em parte, sobre algo subjectivo, como Fried reconhece: o sentimento do espectador sobre a obra. É todavia o conhecimento que enforma a experiência de um olhar treinado que, nesta perspectiva, funciona como o garante de uma objectividade, embora esta seja sempre relativa:

*It is worth adding that there is nothing binding in the value judgments of formal criticism. All judgments of value begin and end in experience, or ought to, and if someone does not feel that Manet's Déjeuner sur l'herbe, Matisse's Piano Lesson, or Pollock's Autumn Rhythm are superb paintings, no critical arguments can take the place of feeling it. On the other hand, one's experiences of works of art are always informed by what one has come to understand about them, and it is the job of the*

---

<sup>45</sup> Michael Fried, “Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella”, pp. 214-215

*formal critic both to objectify his intuitions with all the intellectual rigor at his command and to be on hi guard against enlisting a formalistic rhetoric in defense of merely private enthusiasms.*

*It is also imperative that the formal critic bear in mind at all times that the objectivity he aspires toward can be no more than relative'.<sup>46</sup>*

Defendendo a coletânea de Greenberg *Art and Culture* face às críticas que suscitou, tenta relativizar a inexorabilidade inerente à sua teleologia da pintura modernista, sustentando que a “lógica artística interna” do seu desenvolvimento é uma constatação retrospectiva, e não a afirmação da existência de “leis imutáveis” que permitam previsões de desenvolvimentos futuros.

*(...) There is, in a sense, “an inner artistic logic” in Greenberg’s view of the history of modernist painting in France and America, but it is a “logic” that has come about as the result of decisions made by individual artists to engage with formal problems thrown up by the art of the recent past — decisions and formal problems that Greenberg has done more than any other critic to elucidate. Moreover, the element of internal “logic” in the development of modernist painting can be perceived only in retrospect. It is hard to think of a single passage in Art and Culture that so much as hints at the existence of “immutable laws” that govern the unfolding. If a critic thought such laws existed, he would surely use them to predict what the modernist art of the future is going to look like. But there are no predictions in Greenberg’s book, only repeated attempts to objectify his experience of painting and sculpture in terms that derive from those media alone.<sup>47</sup>*

Este argumento, todavia, é facilmente rebatível, na medida em que se efectivamente Greenberg é cauteloso nas previsões relativamente aos desenvolvimentos futuros da pintura, nem por isso deixa de fazer as suas eleições na arte contemporânea — elegendo a “Post Painterly Abstraction” como vanguarda sucessora do Expressionismo Abstracto em detrimento da Pop Art — com base nas leis da teleologia modernista previamente formulada. Ao estabelecer um cânone baseado na autonomia da arte e em critérios formais — já em si excludente de certos movimentos modernos, como o Dadaísmo, o Surrealismo, o Construtivismo, o Realismo Social, etc. —, constrói uma pauta aferidora que inevitavelmente dita eleições e exclusões futuras.

Consciente que a grande antonomia ao formalismo de Greenberg é a abordagem proposta por uma História Social da Arte, Fried empenha-se na defesa do

---

<sup>46</sup> Michael Fried, “Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella”, p. 215

<sup>47</sup> Michael Fried, “Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella”, p. 216



primeiro: na sua perspectiva, a História Social da Arte não é pertinente ou adequada para analisar a arte moderna, na medida em que esta se funda na reivindicação da sua autonomia, através de uma ruptura com a sociedade e da alienação do artista:

*Ever since the publication in 1888 of Heinrich Wölfflin's first book, Renaissance and Baroque, many critics of style have tended to rely on a fundamental Hegelian conception of art history, in which styles are described as succeeding one another in accord with an internal dynamic or dialectic, rather than in response to social, economic, and political developments in society at large. One of the stock objections, in fact, to exclusively stylistic or formal criticism of the art of the past — for example, of the High Renaissance — is that it fails to deal with the influence of nonartistic factors upon the art of the time and as a result is unable either to elucidate the full meaning of individual works or to put forward a convincing account of stylistic change. Such an objection, however, derives the real but limited validity it possesses from the fact that painting and sculpture during the Renaissance were deeply involved, as regards patronage and iconography, with both church and the state. But by the late nineteenth century and early twentieth century, the relation of art — as well as of church and state — to society appears to have undergone a radical change. And although the change in question cannot be understood apart from a consideration of economic and nonartistic factors, by far the most important single characteristic of the new modus vivendi between the arts and bourgeois society gradually arrived at during the first decades of the present century has been the tendency of ambitious art to become more and more concerned with problem intrinsic to itself.*

*(...) In a sense, modernist art in this century finished what society in the nineteenth century began: the alienation of the artist from the general preoccupations of the culture in which he is embedded, and the prizing loose of art itself from the concerns, aims and ideals of that culture.*<sup>48</sup>

A dívida da abordagem de Fried relativamente à de Greenberg fica assim claramente explicitada. De resto, Fried preocupa-se em enunciar a genealogia do paradigma historiográfico modernista, reconhecendo a importância que nele assumem o conceito de dialéctica da progressão histórica de Hegel, a autonomização disciplinar da História da Arte, a concepção de desenvolvimento estilístico de Heinrich Wölfflin e, finalmente, a teorização sobre o desenvolvimento do Modernismo e a metodologia formalista de Greenberg. A estas conceptualizações, Fried adicionará contributos oriundos da Fenomenologia de Merleau-Ponty e algo, ainda que residual, das análises da Linguística sobre a sintaxe.

Após esta “declaração de princípios” inaugural, Fried procede à caracterização formal da abstracção pós-Expressionismo Abstracto, não sem antes analisar a relação de continuidade deste movimento com o seu antecessor. A sua análise, quer de

---

<sup>48</sup> Michael Fried, “Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella”, pp. 216-217

determinados artistas do Expressionismo Abstracto (como de Kooning ou Pollock), quer de artistas de pertencentes à “Post Painterly Abstraction” (como Morris Louis, Kenneth Noland, Jules Olitski e Frank Stella, detendo-se mais nos três últimos), é baseada em categorias herdadas de Greenberg, como a noção de uma espacialidade puramente óptica (“optical”), a possibilidade de percorrer este tipo de pintura “apenas com o olhar” (“eyesight alone”), a “sensação de expansividade do campo visual” (herdeira da “abertura e clareza” que Greenberg afirmava caracterizar a mais recente abstracção americana), a renúncia ao virtuosismo e à marca autoral pela nova geração de pintores, entre outras. Que Fried é um sucessor directo de Greenberg demonstra-o não só a adopção que faz da sua metodologia, como o grupo sobre o qual recai a sua eleição da vanguarda do Modernismo — a “post painterly abstraction”. Contudo, em alguns aspectos também se distingue de Greenberg. Em primeiro lugar, caracteriza explicitamente como uma mudança fenomenológica a passagem da espacialidade táctil do Expressionismo Abstracto à espacialidade óptica da “post painterly abstraction” (ainda que tal concepção seja um desenvolvimento da noção de “opticalidade” de Greenberg):

*But as the phenomenological center of modernist painting has shifted from tactility in the direction of an increasing appeal to vision alone, the flatness of the picture support — though never contradicted by an illusion of tactile depth — has tended to be dissolved in the illusion of optical space I have tried to characterize; (...) <sup>49</sup>*

Em segundo lugar, recorre pontualmente a determinadas ferramentas conceptuais de outras disciplinas, como a categoria de sintaxe da Linguística — prática que se tornará recorrente na futura historiografia da arte (pós-modernista) —, ou forja novas categorias, como a de “estrutura dedutiva”, para explicar certas obras.

*(...) I want to put forward an account of what seems to me the development of pictorial structure in Noland’s work since the late 1950s, in an attempt to make clear in what sense he is a formal innovator of great resourcefulness as well as in the hope that by giving an account of that development I will in effect be pointing at an aspect of his work roughly analogous to that of syntax in a verbal language: an aspect, that is, which has to do with how the colored elements in Noland’s paintings are juxtaposed to one another with the result that they make sense, and which, if grasped, may increase the likelihood that the spectator will come to experience them as the powerful emotional statements I believe they are. <sup>50</sup>*

---

<sup>49</sup> Michael Fried, “Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella”, p. 234

<sup>50</sup> Michael Fried, “Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella”, p. 237

*Third, the “zips” [in Newman’s paintings] provide a crucial element of pictorial structure, by means of what I want to term their “deductive” relation to the framing edge. That is, the bands amount to echoes within the painting of the two side framing edges; they relate primarily to those edges, and in so doing make explicit acknowledgment of the shape of the canvas.*<sup>51</sup>

Em último lugar, a exploração exclusiva, extensa e quase exaustiva que faz de uma análise formalista conduz Fried a uma profundidade e detalhe (e também a um ensimesmamento) raramente presentes nos ensaios de Greenberg, salvo, ainda que em menor grau, no ensaio “‘American Type’ Painting” (1955).

A insistente defesa de Fried do paradigma historiográfico modernista e da produção que o não contradiz, é acossada, percebemos claramente no final, pelo desafio que o sucesso da Pop Art para ele representa. Como o próprio reconhece, a provocação mais radical que o Dadaísmo, e agora a Pop Art, lançam à pintura modernista é o questionamento da noção de obra de arte e suas inerentes concepções de valor e de qualidade artística:

*Moreover, the situation has been complicated still further by the calling into question, first by Dada and within the past decade by Neo-Dada figures such as John Cage, Jasper Johns, and Robert Rauschenberg, of the already somewhat dubious concept of a “work of art”. In this connection it is important to bear in mind that, at bottom, Dada in any of its manifestations and modernist painting are antithetical to one another. Where the former aspires to obliterate all distinctions between works of art and other kinds of objects or occurrences in the world, the later has sought to isolate, assert, and work with what is essential to the art of painting at a given moment.*<sup>52</sup>

Poucos trechos sugerem de forma mais clara a fronteira que separa a arte modernista da arte pós-modernista: a arte modernista, na acepção greenberguiana e friediana, estrutura-se sobre uma noção implícita, mas fundamental, de a arte (que valora) conter um valor essencial, que a legitima e justifica: um valor baseado num conhecimento, assimilação e domínio teórico-técnico das convenções pictóricas de toda a História da Arte precedente, as quais devem ser (formalmente) superadas de modo a que um novo episódio dessa evolução seja aberto. O que movimentos como o Dadaísmo ou como a Pop põem em causa é precisamente essa noção aurática de obra de arte, o que explica a impossibilidade do paradigma historiográfico modernista

---

<sup>51</sup> Michael Fried, “Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella”, p. 233

<sup>52</sup> Michael Fried, “Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella”, p. 259

reconhecer a sua legitimidade: se um objecto pop ou dada fosse reconhecido como uma obra de arte, toda a distinção entre arte e *kitsch* sobre a qual Greenberg estruturara o valor da arte moderna ruiria, não mais sendo possível fazer juízos de valor e de qualidade. Fried di-lo claramente:

*(...) the expanded realm of the artistic may come into conflict with that of the pictorial; and when this occurs the former must give way. But even apart from that particular complication, the expansion of the realm of the pictorial is at best a mixed blessing for the modernist painter: at the same time that the spectator may have gained the ability to see a length of fabric as a potential painting, he may also have acquired the tendency to regard a modernist painting of the highest quality as nothing more than a length of colored fabric. Because all sorts of large and small items that used to belong entirely to the realm of the arbitrary and the visually meaningless may now be experienced pictorially or in the meaningful relation to the pictorial, the risk is greatly increased that first-rate modernist paintings will appear arbitrary and visually meaningless.*<sup>53</sup>

Neste sentido, este ensaio de Michael Fried — a par com “Art and Objecthood” — pode ser perspectivado como o “canto do cisne” do paradigma historiográfico modernista na sua aceção mais ortodoxa (ou greenberguiana): a acérrima defesa do mesmo é já motivada pelo acossamento a que se sente sujeito, encontrando cada vez menos “espaço” entre a mais recente produção artística — que questiona a noção tradicional de “obra de arte” e permite que o *kitsch* invada o espaço sacralizado da arte — para sustentar o sentido das suas noções de pureza, valor e qualidade:

*It is though there isn't the room any more that would be needed for modernist painting to be pure, to immure itself, even relatively, from its environment.*<sup>54</sup>

Contudo, como referimos anteriormente, esta geração de críticos pós-greenberguianos desenvolverá por algum tempo o legado do paradigma historiográfico modernista. Com a transferência da revista *Artforum* em 1967 para Nova Iorque, adquirirão uma plataforma de discussão e de disseminação das suas teorias e debates. Atenta à mais recente produção artística contemporânea norte-americana, a *Artforum* transformar-se-á, nesta segunda metade da década de 60, numa das mais importantes instituições de promoção e teorização em torno dos movimentos emergentes, permitindo-nos igualmente aferir, através das tomadas de posição de

---

<sup>53</sup> Michael Fried, “Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella”, pp. 259-260

<sup>54</sup> Michael Fried, “Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella”, p. 260

alguns dos seus críticos (como Max Kozloff e Rosalind Krauss), o início da dissolução interna do paradigma historiográfico modernista.<sup>55</sup>

Será na *Artforum* — na qual começa a publicar em 1965, tornando-se membro da equipa editorial entre 1966 e 1973<sup>56</sup> — que Michael Fried continuará a promover artistas como Noland, Louis, Olitski, Stella e Anthony Caro. Todavia, a partir de então, o paradigma historiográfico modernista terá de aprender a conviver com o cerco de uma tipo de produção artística que continuamente desafia a sua validade. Por exemplo, se em 1966 Michael Fried publica na *Artforum* o ensaio “Shape as Form: Frank Stella’s Irregular Polygons”<sup>57</sup> — tipo de crítica totalmente ensimesmada no seu formalismo —, também nesse mesmo ano o Minimalismo começa a receber reconhecimento institucional, nomeadamente com a exposição *Primary Structures: Younger American and British Sculpture*, realizada pelo *Jewish Museum* em Nova Iorque, com a curadoria de Kynaston McShine.

Em franco desacordo também com este rumo da produção artística mais recente, Michael Fried publica no ano seguinte, em 1967, o seu famoso ensaio “Art and Objecthood”, peça na qual tentará fundamentar a sua “deslegitimação” de artistas minimalistas como Donald Judd e Robert Morris. Contudo, este ensaio de Fried terá de partilhar o número da *Artforum* em que surge publicado com dois textos fundamentais das propostas contra as quais se erige: o texto de Robert Smithson “Toward the Development of an Air Terminal Site” e o texto de Sol Lewitt “Paragraphs on Conceptual Art”.<sup>58</sup>

---

<sup>55</sup> A revista *Artforum* foi fundada em São Francisco em 1962. Em 1965 transfere-se para Los Angeles e em 1967 para Nova Iorque. Essa translação significou uma reorientação editorial, caracterizada por uma forte aposta no Modernismo e na atenção e teorização sobre os mais recentes desenvolvimentos da produção artística. Sobre a evolução da publicação ver Amy Newman, *Challenging Art: Artforum, 1962-1974*. New York: Soho Press, 2000

<sup>56</sup> Amy Newman, *Challenging Art: Artforum, 1962-1974*, p. 473

<sup>57</sup> Publicado originalmente com o título “Frank Stella’s New Painting”, *Artforum* 5, November 1966. Consultado em Michael Fried, “Shape as Form: Frank Stella’s Irregular Polygons”, *Art and Objecthood*, pp. 77-99

<sup>58</sup> Robert Smithson, “Toward the Development of an Air Terminal Site”, *Artforum*, June 1967. Consultado em Robert Smithson, *The Collected Writings* (ed. Jack Flam). Berkeley: The University of California Press, 1996, pp. 52-60; Sol Lewitt, “Paragraphs on Conceptual Art”, *Artforum*, June 1967. Consultado em *Conceptual Art: A Critical Anthology* (ed. by Alexander Alberro and Blake Stimson). Cambridge, Mass.; London: The MIT Press, 1998, pp. 12-16. Sobre a importância do ensaio de Robert Smithson de 1967 ou do que Donald Judd publicara em 1965 — com o título “Specific Objects” (*Arts Yearbook* 8) — enquanto desafios ao paradigma historiográfico modernista e às suas expectativas sobre o rumo evolutivo da arte modernista, Philip Leider, editor da *Artforum*, afirma o seguinte: “Underlying what was going on was the demand by people like Bob Smithson and Don Judd and Bob Morris, and

O ensaio de Fried abre precisamente com um inventário da constituição do cerco a que o paradigma historiográfico modernista se vê sujeito:

*The enterprise known variously as Minimal art, ABC Art, Primary Structures, and Specific Objects is largely ideological. (...) It seeks to declare and occupy a position — one that can be formulated in words and in fact has been so formulated by some of its leading practitioners. If this distinguishes it from modernist painting and sculpture on the one hand, it also marks an important difference between Minimal Art — or as I prefer to call it, literalist art — and Pop or Op Art on the other.*<sup>59</sup>

Assim, ao desafio da Pop Art, da Op Art — que recebera um importante contributo teórico e um reconhecimento institucional em 1965, com a exposição *The Responsive Eye*, realizada pelo MoMA —, junta-se agora a ameaça do Minimalismo, ou, como Fried prefere denominá-lo, da arte literalista. Para o autor, baseando-se em

---

later like Eva Hesse. What they wanted was acknowledgment that they were the unexpected but legitimate continuation: If you wanted to go from Pollock to Stella then you went from Pollock to Stella to Smithson. You didn't go from Pollock to Stella to people who were in Clem's third string — let's say Olitski, because Olitski was their most detested figure. It didn't go from Pollock to Frank to Olitski. It went from Pollock to Frank to Judd and Smithson and Morris and Andre. That was what the argument was about.

First of all, because there was a formal connection. There was a real formal relationship. They were all trying to understand where abstraction goes. They had all come to an agreement then, and they insisted — and Stella agreed about this — that with Stella abstraction learned that it wasn't going to be painting, it was going to be something else. It was going to be something somewhere in three dimensions. Not sculpture, some *other* thing in three dimensions. That was what got to be stupidly called "Minimalism" — this something in three dimensions.(...) Michael [Fried] insisted Olitski was a direct heir of Pollock, and made up his reasons about evanescence, about color, about lack of drawing, about optical space — all that stuff. And it's brilliant. But you can see that it would piss off somebody like Bob Smithson. (...) Smithson's aesthetics was summed up in his essay. It may have been in "Toward a Development of an Air Terminal Site," the one from Dallas, where he makes it clear what's going on. Where he speaks about the obliteration of categories. He says what abstraction has done is obliterate what he calls the traditional, or the classical, categories of painting and sculpture. They were no longer useful in describing art. You could no longer describe art as painting and sculpture. What was implied — and sort of what was true — was the realization that it may not even be in a combination of those forms that abstraction would fulfill itself. The interesting art to him was that art which was trying to figure out where abstraction was going to complete itself, where it would fulfill itself. He didn't see it happening in Olitski. That's why Olitski and Caro also, by the way, were his whipping boys. He saw that as a king of timid, end-of-one-road of abstraction. And he didn't see that as the logical culmination of Pollock. Pollock was the original sanction.

Smithson was in no way an adherent of the view that arts had to separate and simplify themselves. Smithson had no objections to theater, and the word didn't scare him. He had no objections to Surrealism, that word didn't scare him. (...) But there's more. Smithson also joins Judd in refusing to countenance the idea that a critic can't enjoy Andy Warhol and Kenneth Noland at the same time. And that was the strength that both of them had against Michael [Fried]. They both could and did. And Judd, by the way is — and I'm happy to get it on record — the *best* critic of the '60s *by far*. (...) If you want to understand the '60s, read Judd. (...) In '65 he wrote "Specific Objects", the best essay on '60s art yet to be written. He made Clem [Greenberg] look like an imbecile if you take him as a whole. Clem *never* understood the '60s; Judd understood them perfectly." Depoimento de Philip Leider em Amy Newman, *Challenging Art: Artforum, 1962-1974*, pp. 288-290

<sup>59</sup> Michael Fried, "Art and Objecthood", *Artforum* 5, June 1967. Consultado em Michael Fried, *Art and Objecthood*, 1998, p. 148

declarações de Donald Judd, a arte minimalista define-se entre a pintura e a escultura modernista, apresentando-se como uma resposta à exaustão da pintura modernista através da passagem do plano único (característico da pintura modernista) para a tridimensionalidade dos objectos minimais:

*Its seriousness is vouched for by the fact that it is in relation both to modernist painting and modernist sculpture that literalist art defines or locates the position it aspires to occupy. (...) Specifically, literalist art conceives of itself as neither one nor the other; on the contrary, it is motivated by specific reservations or worse about both, and it aspires, perhaps not exactly, or not immediately, to displace them, but in any case to establish itself as an independent art on a footing with either. (...)*

*Painting is here seen as an art on the verge of exhaustion, one in which the range of acceptable solutions to a basic problem (...) is severely restricted. The use of shaped rather than rectangular supports can, from the literalist point of view, merely prolong the agony. The obvious response is to give up working on a single plane in favor of three dimensions.*<sup>60</sup>

A atitude minimalista em relação à escultura é mais ambígua, sustenta Fried, mas caracteriza-se sobretudo pela oposição à escultura construída pela junção ou composição de partes ou elementos, propondo alternativamente um objecto que seja percepcionável na sua totalidade, indivisibilidade e unicidade:

*The literalist attitude toward sculpture is more ambiguous. (...) Above all they are opposed to sculpture that, like most painting, is “made part by part, by addition, composed” and in which “specific elements... separate from the whole, thus setting up relationships within the work.” (...) Against such “multipart, inflected” sculpture Judd and Morris assert the values of wholeness, singleness, and indivisibility — of a work being, as nearly as possible, “one thing,” a single “Specific Object”.*<sup>61</sup>

Contudo, observa Fried, o “factor crítico” no Minimalismo é a forma (“shape”), no sentido em que o que assegura “a totalidade do objecto é a unicidade da forma”.<sup>62</sup> Ora, sustenta o autor, também a questão da forma tem sido essencial para a pintura modernista dos últimos anos, a qual tem tentado salvar a distinção da forma enquanto uma “propriedade fundamental dos objectos” e a forma enquanto um “meio da pintura”. Assim, o sucesso da pintura modernista passou a depender da sua capacidade de garantir convincentemente uma noção de forma no sentido pictórico,

---

<sup>60</sup> Michael Fried, “Art and Objecthood”, p. 149

<sup>61</sup> Michael Fried, “Art and Objecthood”, p. 150

<sup>62</sup> Michael Fried, “Art and Objecthood”, p. 151

assegurando que o quadro é experienciado como uma pintura, e não como um mero objecto (mais uma vez, a questão do valor modernista a aflorar...):

*Shape has also been central to the most important painting of the past several years. In several essays I have tried to show how, in the work of Kenneth Noland, Jules Olitski, and Stella, a conflict has gradually emerged between shape as a fundamental property of objects and shape as a medium of painting. Roughly, the success or failure of a given painting has come to depend on its ability to hold or stamp itself out or compel conviction as shape (...). What is at stake in this conflict is whether the paintings or objects in question are experienced as paintings or as objects, and what decides their identity as painting is their confronting of the demand that they hold as shapes. Otherwise they are experienced as nothing more than objects. This can be summed up by saying that modernist painting has come to find it imperative that it defeat or suspend its own objecthood, and that the crucial factor in this undertaking is shape, but shape that must belong to painting — it must be pictorial, not, or not merely, literal.*<sup>63</sup>

Porém, para Fried, os objectos minimalistas obliteram esta distinção, enfatizando uma “objectificação” da forma:

*Whereas literalist art stakes everything on shape as a given property of objects, if not indeed as a kind of object in its own right. It aspires not to defeat or suspend its own objecthood, but on the contrary to discover and project objecthood as such.*<sup>64</sup>

Que a motivação da insistência de Fried em distinguir a arte de um (mero) objecto radica no questionamento que a Pop Art lançara sobre a noção de obra de arte, infere-se sem dificuldade, mas ela é claramente corroborada pela invocação que o autor faz do texto de Greenberg “Recentness of Sculpture”, datado também de 1967, e de cuja argumentação “Art and Objecthood” é em tudo devedor.

Nesse ensaio, Greenberg sustenta que a “arte da Novidade” dos anos de 1960 — expressão com que pejorativamente designa movimentos como a “Assemblage, Pop, Environment, Op, Kinetic, Erotic” — tem “flirtado” com objectos não-artísticos, questionando assim as fronteiras que o crítico havia estabelecido entre arte e não-arte (ou *kitsch*) em 1939. Dado que esse questionamento já havia sido explorado pela pintura — uma vez que uma tela não pintada já tinha sido declarada uma pintura —, os minimalistas, na senda dos artistas Pop, voltaram-se para a exploração da fronteira entre o artístico e o não-artístico na tridimensionalidade dos objectos:

---

<sup>63</sup> Michael Fried, “Art and Objecthood”, p. 151

<sup>64</sup> Michael Fried, “Art and Objecthood”, p. 151



*What seems definite is that they [the Minimalists] commit themselves to the third dimension because it is, among other things, a coordinate that art has to share with non-art (as Dada, Duchamp, and others already saw). The ostensible aim of the Minimalists is to “project” objects and ensembles of objects that are just nudgable into art. (...)*

*Minimal works are readable as art, as almost anything is today — including a door, a table, or a blank sheet of paper.*<sup>65</sup>

É assim esta ameaça de diluição de fronteiras entre arte e não-arte na produção artística dos anos de 1960 — ou seja, o abandono dos critérios de aferição e valoração artística do paradigma historiográfico modernista — que levam Greenberg e Fried a rejeitar o Minimalismo. Fried afirma-o peremptoriamente: uma obra de arte (na acepção modernista) não é um objecto:

*The meaning in this context of “the condition of non-art” is what I have been calling objecthood. It is as though objecthood alone can, in the present circumstances, secure something’s identity, if not as nonart, at least as neither painting or sculpture; or as though a work of art — more accurately, a work of modernist painting or sculpture — were in some essential respect not an object.*<sup>66</sup>

O que fundamentalmente está em causa é a tentativa (derradeira) de salvar o valor da arte (no entendimento modernista deste) depois do desafio radical que movimentos dos anos 60, como a Pop Art norte-americana e o Minimalismo, lhe lançam. Fried pode então extremar o seu argumento: as exigências da arte e as condições do objecto são antitéticas, estão em claro confronto. Logo, na perspectiva modernista, o Minimalismo opõe-se à arte:

*In fact, from the perspective of recent modernist painting, the literalist position evinces a sensibility not simply alien but antithetical to its own: as though, from that perspective, the demands of art and the conditions of objecthood were in direct conflict.*<sup>67</sup>

É para sustentar esta afirmação que Fried constrói a parte verdadeiramente autoral do seu ensaio. Porque é que a objectificação minimalista é antitética à arte

---

<sup>65</sup> Clement Greenberg, “Recentness of Sculpture”, *American Sculpture of the Sixties*, Los Angeles County Museum of Art, 1967. Consultado em Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism* (ed. by John O’Brian), vol. 4, pp. 252-253

<sup>66</sup> Michael Fried, “Art and Objecthood”, p. 152

<sup>67</sup> Michael Fried, “Art and Objecthood”, p. 153

modernista, pergunta; porque apela e vive de uma teatralidade do objecto que é, em si, a “negação da arte”:

*What is about objecthood as projected and hypostatized by the literalists that make it, if only from the perspective of recent modernist painting, antithetical to art?*

*The answer I want to propose is this: the literalist espousal of objecthood amounts to nothing other than a plea for a new genre of theater, and theater is now the negation of art.*<sup>68</sup>

Para Fried, o objecto minimalista requer ser experienciado numa situação, ou seja, preocupa-se com as circunstâncias em que o espectador o encontra, construindo uma encenação do objecto no espaço para assim o oferecer ao espectador. Deste modo, a presença do objecto é “um efeito teatral”, “uma espécie de presença de palco”.<sup>69</sup> Ora, sustenta o autor, a arte teatral do Minimalismo opõe-se à arte não teatral do Modernismo: enquanto a obra de arte modernista “derrota ou suspende” a sua qualidade de objecto porque “derrota ou suspende o teatro”, através da exploração de convenções formais especificamente pictóricas, o objecto minimalista vive precisamente dessa encenação teatral, sendo por isso “corrompido ou pervertido pelo teatro”.<sup>70</sup> Estas categorizações e juízos são claramente remissivos da noção de “pureza” de Greenberg, a qual — entre outros expedientes — era também alcançada através de uma purga dos efeitos teatrais sobre as artes, quer ao nível dos conteúdos (isto é, da corrupção da literatura), quer ao nível da conquista da bidimensionalidade (contra um espaço tridimensional herdeiro do espaço cénico).

Aos artistas minimalistas sob ataque, Fried contrapõe o exemplo da escultura de Anthony Caro, cuja obra valoriza porque pugna pela “possibilidade de significado”, ou seja, pelo estatuto de obra de arte na acepção modernista de pesquisa sobre as convenções formais do meio com que opera:

*It is as though Caro's sculptures essentialize meaningfulness as such — as though the possibility of meaning what we say and do alone makes sculpture possible. All this, it is hardly necessary to add, makes Caro's art a fountainhead of antiliteralist and antitheatrical sensibility.*<sup>71</sup>

---

<sup>68</sup> Michael Fried, “Art and Objecthood”, p. 153

<sup>69</sup> Michael Fried, “Art and Objecthood”, p. 155

<sup>70</sup> Michael Fried, “Art and Objecthood”, pp. 160-161

<sup>71</sup> Michael Fried, “Art and Objecthood”, p. 162

Num último desenvolvimento argumentativo do seu ensaio, Fried extrema um pouco mais a sua tese: a teatralidade não é só antitética à arte modernista, mas à arte enquanto tal. Se anteriormente assumira que este juízo derivava de uma perspectiva modernista, agora não se inibe de ousar a generalização, o que de resto é coerente com o seu discurso: para o autor, a arte modernista é a única que ascende a esse estatuto canónico.

*At this point I want to make a claim that I cannot hope to prove or substantiate but that I believe nevertheless to be true: theater and theatricality are at war today, not simply with modernist painting (or modernist painting and sculpture), but with art as such — and to the extent that the different arts can be described as modernist, with modernist sensibility as such.*<sup>72</sup>

O autor estrutura esta reivindicação em três proposições. Em primeiro lugar, “o sucesso, ou mesmo a sobrevivência, das artes passou a depender cada vez mais da sua capacidade de derrotar o teatro; logo, como o Minimalismo “depende do espectador, está incompleto sem ele”<sup>73</sup>, é excluído desta acepção de “arte”. Em segundo lugar, a “arte degenera à medida que se aproxima da condição do teatro”. Neste momento da argumentação, a sensação de uma “nostalgia de um absoluto” — historiográfico, crítico, teórico — começa a tornar-se muito presente (aprofundando-se ainda mais na proposição seguinte): o teatro, afirma Fried, é o que liga uma variedade de actividades e o que as distingue das artes modernistas; a tentativa de diluir as fronteiras entre as artes — ou seja, de abdicar da especificidade do meio valorizada por Greenberg — ameaça assim implodir a própria noção de arte (modernista...):

*Art degenerates as it approaches the condition of theater. Theater is the common denominator that binds together a large and seemingly disparate variety of activities, and that distinguishes those activities from the radically different enterprises of the modernist arts. Here as elsewhere the question of values or level is central. For example, a failure to register the enormous difference in quality between, say, the music of Elliot Carter and that of John Cage or between the paintings of Louis and those of Robert Rauschenberg means that the real distinctions — between music and theater in the first instance and between painting and theater in the second — are displaced by the illusion that the barriers between the arts are in the process of crumbling (Cage and Rauschenberg being seen, correctly, as similar) and that the arts themselves are at last sliding toward some kind of final, implosive, highly desirable synthesis. Whereas in fact the individual arts have never*

---

<sup>72</sup> Michael Fried, “Art and Objecthood”, p. 163

<sup>73</sup> Michael Fried, “Art and Objecthood”, p. 163

*been more explicitly concerned with the conventions that constitute their respective essences.*<sup>74</sup>

Em terceiro e último lugar, “os conceitos de qualidade e de valor — e na medida em que estes são centrais à arte, o próprio conceito de arte — são significativos, ou totalmente significativos, apenas entre as artes individuais. O que se situa entre as artes é teatro.”<sup>75</sup> Esta insistência na separação entre as artes (no respeito pela especificidade do meio) e nas noções de qualidade e valor derivadas de uma pesquisa contínua sobre as convenções formais de cada arte (que, segundo a perspectiva modernista, se acredita verificável porque radicada numa lógica evolutiva inexorável) denota uma ansiedade em salvar o conceito de arte modernista como fora teorizado do Greenberg, ou seja, em salvar o próprio paradigma historiográfico modernista. Em contraponto ao valor (absoluto) modernista, apresenta-se agora a noção de “interesse” (relativo) suscitada pelo Minimalismo:

*For Judd, as for literalist sensibility generally, all that matter is whether or not a given work is able to elicit and sustain (his) interest. Whereas within the modernist arts nothing short of conviction — specifically, the conviction that a particular painting or sculpture or poem or piece of music can or cannot support comparison with past work within that art whose quality is not in doubt — matters at all. (Literalist work is often condemned — when it is condemned — for being boring. A tougher charge would be that it is merely interesting.)*<sup>76</sup>

Esta distinção entre valor (ou convicção) e interesse permite ainda a Fried articular outro binómio: o que opõe a duração indefinida requerida pela experiência do objecto minimalista e a da presença instantânea, totalmente manifesta, da pintura modernista. Deste modo, o interesse desenrolar-se-ia numa temporalidade, intrínseca ao teatro, enquanto a presença modernista seria instantaneamente percebida, derrotando assim o teatro pela suspensão dessa temporalidade. A concluir Fried afirma:

*We are all literalists most of our lives. Presentness is grace.*<sup>77</sup>

---

<sup>74</sup> Michael Fried, “Art and Objecthood”, p. 164

<sup>75</sup> Michael Fried, “Art and Objecthood”, p. 164

<sup>76</sup> Michael Fried, “Art and Objecthood”, p. 165

<sup>77</sup> Michael Fried, “Art and Objecthood”, p. 168

A “graça” a que alude Fried é remanescente daquela invocada por Greenberg no final do ensaio “The Case for Abstract Art” (1959), expressão de uma experiência absoluta, suspensora do tempo, de carácter quase religioso, proporcionada pela obra de arte modernista.<sup>78</sup> Mas ela invoca também a fugacidade de um tempo, a transitoriedade entre eras com características e sensibilidades distintas: a preocupação de Fried com a salvação do valor da obra de arte modernista traduz a percepção de uma época de transição entre o absoluto e o relativo, entre teorias ou paradigmas historiográficos confiantes na possibilidade de explicar cabalmente uma realidade e a descrença nessa totalidade e sua substituição por explicações parcelares, entre a teoricamente forjada homogeneidade da produção artística modernista e o regresso do seu questionamento pelos movimentos “neo-dada”, pelo Minimalismo, pelo Conceptualismo... Em suma, entre o moderno e o pós-moderno. Neste sentido, ensaios de Michael Fried como “Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella” e “Art and Objecthood” podem ser considerados o “canto do cisne” do paradigma historiográfico modernista e Fried um autor de limbo entre eras. Décadas depois, reflectindo retrospectivamente sobre essa época de transição, Michael Fried reconhece-o claramente:

*I feel lucky to have come of age when high modernism still had unexpended life in it. Starting out as a critic when I did, I become one of two critical advocates (the other being Clem [Greenberg] of course) for the last full generation of high modernist artists. Critics coming along afterward, even by a few years, necessarily have had a different relation to the art of their time. And I was perfectly conscious of the kind of role I was playing, of its historical precedents, let's say. I wasn't aware that I would be the last of my kind, at least for a while. But I was sure that what I was doing mattered — in fact, I thought that nothing less than the future of Western civilization was at stake in “Art and Objecthood” and the other essays of 1966-67. I'm being*

---

<sup>78</sup> Sobre o carácter moral e quase religioso da crítica artística de Greenberg e de Michael Fried nos anos de 1960, Robert Rosenblum afirma o seguinte: “I think that Greenberg established the possibility of writing about art as being not only a full-scale vocation but also a position of moral authority. That is, to say something was the “best” or the “worst”, to say something was “major” as opposed to “minor”, to say that this was the “true path of history,” was not only about a personal taste or preference; it also seemed to establish an aura of the high seriousness of art. This was really a calling, a laser beam of truth into the future, and it had to be taken with the utmost sanctity. And the aura of piety about opinions was something quite astonishing. In the ‘60s, people discussed the good and bad of art, the right or wrong of this or that development, almost as if they were discussing religious beliefs. And the feeling of moral weight, of a high-minded drama going on between the good guys and the bad guys — there was always that there was something evil or irrelevant as opposed to something that was good, beautiful and true. All this was quite contagious, and the flavor of a lot of ‘60s writing is almost religious in character.” Depoimento de Robert Rosenblum em Amy Newman, *Challenging Art: Artforum, 1962-1974*, p. 172

*ironic, but only up to a point. That was thrilling, it remains thrilling to me, I wouldn't have missed it for anything.*<sup>79</sup>

Efectivamente, como afirmávamos no início do capítulo, as transformações político-sociais, e com estas, a reformulação dos modelos teóricos de conhecimento, intensificam-se no final da década de 1960. A condução da política externa e interna norte-americana continua a suscitar um aumento exponencial dos protestos anti-guerra e pelos direitos civis nos E.U.A., ambos com uma violência acrescida: na Primavera de 1967, cerca de 500.000 pessoas manifestam-se contra a guerra no Central Park, em Nova Iorque; em Outubro desse ano, 100.000 manifestantes em Washington, D.C. conseguem bloquear a entrada do Pentágono, denominado pelos líderes da manifestação como “o centro nevrálgico do militarismo americano”.<sup>80</sup> Os protestos pelo fim da guerra no Vietname entrelaçavam-se com a luta pelos direitos civis, unidos sob a bandeira dos “colonialmente oprimidos”: na manifestação em Washington, D.C. de 1967, um afro-americano ostentava um cartaz com o slogan “No Vietnamese ever called me a Nigger”.<sup>81</sup> A quebra drástica do apoio popular à guerra do Vietname durante 1967 e a erupção de motins em mais de 100 cidades norte-americanas pela mesma data parecem colocar o país à beira do colapso social neste final de década.<sup>82</sup>

Em 1968, ano marcado pelo assassinato de Martin Luther King e de Robert Kennedy — caracterizados por Randall Bennet Woods como “os dois reformadores políticos mais carismáticos da América”<sup>83</sup> —, os E.U.A. conhecem uma viragem à direita com a eleição do republicano Richard Nixon para a presidência. Politicamente

---

<sup>79</sup> Depoimento de Michael Fried em Amy Newman, *Challenging Art: Artforum, 1962-1974*, p. 435

<sup>80</sup> Randall Bennet Woods, *Quest for Identity: America since 1945*, pp. 236-237

<sup>81</sup> Francis Frascina, “The Politics of Representation”, *Modernism in Dispute. Art Since the Forties*. (ed. by Paul Wood, Francis Frascina, Jonathan Harris, Charles Harrison), p. 93. Frascina aponta o número de 90.000 manifestantes para a manifestação de Washington, D.C. em 1967.

<sup>82</sup> Randall Bennet Woods, *Quest for Identity: America since 1945*, p. 237. Sobre os motivos da quebra drástica de apoio popular à guerra do Vietname, Francis Frascina afirma: “By the end of 1968, 30,500 Americans had died in the Vietnam War. A mark of the escalation from initial involvement in 1962 is that almost half of this number had died in the previous twelve months. The government was spending 30 billion dollars per year on the war with a troop commitment of 550,000 — many of them African-Americans who had been living in poverty. At the same time, one in seven US citizens officially existed below the poverty line.” Francis Frascina, “The Politics of Representation”, *Modernism in Dispute. Art Since the Forties*. (ed. by Paul Wood, Francis Frascina, Jonathan Harris, Charles Harrison), p. 93

<sup>83</sup> Randall Bennet Woods, *Quest for Identity: America since 1945*, p. 274

conotado com o apoio que dera ao senador Joseph McCarthy entre 1950 e 1954 e com a vice-presidência da administração Eisenhower que exercera entre 1952 e 1960, conquistara uma reputação de anti-comunista desde 1947, sendo desde então associado às posições do senador George Dondero sobre a “ameaça comunista” contida na arte moderna.<sup>84</sup>

Esta viragem política vem estimular uma escalada dos protestos estudantis articulados com a Nova Esquerda. Como observa Francis Frascina,

*The following gives an idea of the New Left increasing support: by the beginning of 1969 Students for a Democratic Society (SDS) numbered 60 - 100,000, arranged in local groups; three years earlier there were only 8,000 members. Following the student rebellion at Columbia University in April 1968, almost every campus in the USA had members of SDS ready to make effective protests. In May 1969 the Permanent Subcommittee on Investigation reported 471 disturbances at 211 colleges during the previous two years — including 25 bombing, 46 cases of arson, 598 injuries, 6,158 arrests and 207 buildings occupied.*<sup>85</sup>

Esta ebulição político-social — comum a vários outros países, tanto ocidentais como de Leste, como o exemplifica o “Maio de 68” em França e a “Primavera de Praga” na Checoslováquia — teve repercussões imediatas no meio artístico e na historiografia da arte. Na Bienal de Veneza de 1968, os protestos de estudantes italianos — que apelidavam a Bienal de “um exemplo de controlo da vida cultural pelo capitalismo” — ameaçaram o fecho da mesma. Com um forte policiamento, a Bienal acaba por inaugurar, mas os protestos ditaram o seu fracasso, atingindo o pavilhão norte-americano com palavras de ordem como “Yankee go home” e “Ho Chi Min”. A partir dessa data, a Bienal de Veneza deixa de atribuir prémios de escultura e pintura. No ano seguinte, os artistas norte-americanos recusam-se a participar na Bienal de São Paulo como forma de protesto contra a ditadura no Brasil e contra o apoio dos E.U.A. ao regime, levando ao cancelamento da representação norte-americana. Em 1970, esta oposição política do meio artístico adquire uma organização mais consistente, com a formação do *Emergency Cultural Government*. Criado por um grupo de artistas, críticos, e patronos das artes nova-iorquinos em resposta à decisão da administração Nixon, em Abril desse ano, de atacar o

---

<sup>84</sup> Francis Frascina, “The Politics of Representation”, *Modernism in Dispute. Art Since the Forties*. (ed. by Paul Wood, Francis Frascina, Jonathan Harris, Charles Harrison), p. 103

<sup>85</sup> Francis Frascina, “The Politics of Representation”, *Modernism in Dispute. Art Since the Forties*. (ed. by Paul Wood, Francis Frascina, Jonathan Harris, Charles Harrison), p. 93

Cambodja, tinha por objectivo declarado “parar o uso do trabalho de artistas pelo governo para limpar a imagem das atrocidades das políticas da administração e, em vez disso, tomar todas as mostras de arte americana no exterior nas mãos dos próprios artistas”. Um dos seus primeiros actos será anunciar que um grupo importante de artistas exigia que as suas obras fossem retiradas da Bienal de Veneza de 1970, entre os quais se contavam Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg, Robert Motherwell e Andy Warhol.<sup>86</sup>

Ao nível da historiografia da arte, também por volta de 1968 se começam a redescobrir textos cuja revisitação se revelará crucial para o revisionismo historiográfico que se enceta a partir de então: os textos de Walter Benjamin são por esta data revisitados, já que o ensaio “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” teve a sua primeira publicação em inglês apenas em 1968<sup>87</sup>; Max Kozloff recorda também que, em inícios dos anos 70, se redescobriram os ensaios “esquecidos” sobre arte moderna que Meyer Schapiro escrevera na década de 1930.<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup> ver Michael L. Krenn, *Fall-Out Shelters for the Human Spirit*, pp. 222-229.

<sup>87</sup> Francis Frascina, “The Politics of Representation”, *Modernism in Dispute. Art Since the Forties*. (ed. by Paul Wood, Francis Frascina, Jonathan Harris, Charles Harrison), p. 162

<sup>88</sup> Recordando a importância do encontro com os textos de Meyer Schapiro dos anos de 1930 para a nova abordagem historiográfica sobre a arte norte-americana do pós-guerra que propõe no seu artigo de 1973 “American Painting During the Cold War”, Max Kozloff afirma o seguinte: “There were certain unspoken and sometimes spoken taboos and occlusions. Criticism was supposedly involved with the strictly aesthetic values of the work of art; there were few precedents for forays into the ideological atmospherics that might have impinged upon, or were reflected by, the work. So we lacked intellectual models, there were no models for this kind of critical practice. Strange as it is to think about that now, twenty-five years later.

You might say, well, how could that be, because we are so familiar now with the tradition of Marxism and its historiography in criticism. But it dated to the 1930s, and in 1973 it had been, by and large, lost. My own background and education simply had excluded any such dissident consciousness of artistic matters. At the Institute of Fine Arts, they emphasized patronage values — the state’s, the church’s — and iconographical studies — of the kind developed by Panofsky.

I wasn’t aware of any intellectual model for an alternate project until my student Hayden Herrera sent me a copy of Meyer Schapiro’s 1936 [sic] essay, “The Nature of Abstract Art”. Meyer Schapiro’s social and humanist interpretation of modernism was so much richer than Alfred Barr’s, which he was countering, that he made Barr look as if he were sipping art through a straw! But there was something more that came through in Schapiro’s old article. Here was an historian who did not presume an interest in art founded by earlier critics; he was discovering that interest on his own, renewing it aesthetically, and so acted like a critic at the same time as he suggested a new history.” Depoimento de Max Kozloff em Amy Newman, *Challenging Art: Artforum, 1962-1974*, pp. 405-406

Andrew Hemingway dá ainda conta do interesse que a abordagem historiográfica dos textos de Schapiro da década de 1930 suscitaram entre a historiografia da arte feminista nos anos de 1970: “The New Art Association was more concerned with issues of artists’ economic needs, academic employment and pedagogy than with theory. But that theory was needed was evident to socialist-feminists involved with the first of the feminist art journals, *Women and Art*, who in 1972 published a special supplement ‘On Art and Society’ which reprinted Meyer Schapiro’s then little-known paper ‘The Social Bases of Art’ and Max Raphael’s previously untranslated ‘Workers and the Historical Heritage of Art’ amongst other texts.” Andrew Hemingway, “New Left Art History’s International”,



Por outro lado, autores como Louis Althusser e Michel Foucault começam por volta desta data a publicar obras que marcarão indelevelmente o pensamento contemporâneo em diversas áreas disciplinares, entre elas a História da Arte: em 1965 Althusser publica *Ler o Capital e Pour Marx*, em 1966 Michel Foucault publica *As Palavras e as Coisas*, em 1969 *A Arqueologia do Saber*. Pouco depois, a obra de Jean Baudrillard (que começa a publicar em 1968, mas com impacto em 1970), ao reflectir sobre a sociedade do consumo e sobre a noção de “simulacro”, também influenciará a posterior historiografia da arte.<sup>89</sup>

Estes “regressos” proporcionarão um revisionismo do paradigma historiográfico modernista a dois níveis, distintos mas interligados. Um deles encetará um questionamento do paradigma modernista através da sua flexibilização e enriquecimento metodológico, trazendo para a área disciplinar da História da Arte contributos teóricos e conceptuais de outras áreas disciplinares, como a Linguística, a Semiótica, a Antropologia, o Estruturalismo, a Psicanálise, o Pós-estruturalismo, etc. — para este filão irão contribuir autores norte-americanos como Rosalind Krauss, Annette Michelson, Hal Foster, entre outros. Um outro tipo de revisionismo historiográfico, muito influenciado pela Nova Esquerda, focar-se-á sobretudo no questionamento das motivações político-ideológicas e nas estruturas de poder subjacentes à edificação do paradigma historiográfico modernista, recontextualizando o paradigma modernista numa história social da própria historiografia da arte, ou problematizando-o com questões de género ou de etnia. Para a primeira alínea deste segundo rumo — a que aqui sobretudo nos ocupa — contribuirão Max Kozloff, Barbara Rose, Lucy Lippard, Eva Cockcroft, Serge Guilbaut, T.J. Clark, entre tantos outros.

Com efeito, em 1969, paralelamente à fragmentação que a produção artística e que novas apostas curatoriais continuavam a infligir à coesão do paradigma historiográfico modernista — nomeadamente com o lançamento do primeiro número

---

*Marxism and the History of Art. From William Morris to the New Left*. London, Ann Arbor, MI: Pluto Press, 2006, p. 178

<sup>89</sup> A concepção de “poder” na obra de Foucault, bem como a de “ideologia” na obra de Althusser exerceram uma forte influência na produção artística e na historiografia da arte dos anos de 1970. Sobre o assunto ver Charles Harrison and Paul Wood, “Modernity and Modernism Reconsidered”, *Modernism in Dispute. Art Since the Forties*. (ed. by Paul Wood, Francis Frascina, Jonathan Harris, Charles Harrison), pp. 207, 238. Sobre a influência de Jean Baudrillard sobre as mesmas áreas, ver o texto supracitado, p. 241

da *Art & Language* e com as exposições *When Attitudes Become Form*<sup>90</sup> e *Anti-Illusion: Procedures / Materials*<sup>91</sup>, marcos de afirmação de uma plêiade de novas propostas artísticas, como o Conceptualismo, o Minimalismo e a Pop, cujos materiais e procedimentos implodiam as mais caras premissas modernistas —, começam a emergir as primeiras críticas às motivações político-ideológicas subjacentes à sua construção e hegemonia. Christopher Lasch lança a primeira pedra com o seu artigo “The Cultural Cold War”, no qual questiona o papel desempenhado pelo *Congress for Cultural Freedom* na frente cultural norte-americana da Guerra Fria.<sup>92</sup>

Não obstante a sobrevivência do paradigma historiográfico modernista pela pena de Michael Fried — o qual publicará na *Artforum*, em 1970, o artigo “Caro’s Abstractness”, insistindo na defesa do escultor inglês por oposição aos restantes movimentos emergentes desprezados pelo cânone modernista<sup>93</sup> —, a crítica artística começa a buscar caminhos teóricos alternativos e a questionar a sua herança historiográfica, o que se reflecte nas políticas editoriais de periódicos da especialidade. O evidente regresso da politização à produção artística, motivado pelo recente ataque norte-americano ao Camboja, pela repressão sangrenta das

---

<sup>90</sup> A exposição *When Attitudes Become Form (Works, Processes, Concepts, Situations, Information)* teve a curadoria de Harald Szeemann, foi primeiramente apresentada no Kunsthalle de Berna (22 de Março a 27 de Abril de 1969), e posteriormente no Museu Haus Lange, em Krefeld (9 de Maio a 15 de Junho de 1969) e, por fim, no The Institute of Contemporary Art, em Londres (de 28 de Agosto a 27 de Setembro de 1969). Entre os artistas presentes na mostra encontravam-se: Carl Andre, Giovanni Anselmo, Richard Artschwager, Thomas Bang, Jared Bark, Robert Barry, Joseph Beuys, Mel Bochner, Marinus Boezem, Bill Bollinger, Michael Buthe, Pier Paolo Calzolari, Paul Cotton, Alighiero Boetti, Hanne Darboven, Jan Dibbets, Ger Van Elk, Rafael Ferrer, Barry Flanagan, Hans Haacke, Michael Heizer, Douglas Huebler, Paolo Icaro, Alain Jacquet, Neil Jenney, Jo Ann Kaplan, Eva Hesse, Edward Kienholz, Yves Klein, Joseph Kosuth, Jannis Kounellis, Gary B. Kuehn, Sol LeWitt, Richard Long, Roelof Lohaus, Bruce McLean, Walter De Maria, David Medalla, Mario Merz, Robert Morris, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim, Paul Pechter, Panamarenko, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini, Markus Raetz, Allen Ruppersberg, Reiner Ruthenbeck, Robert Ryman, Alan Saret, Sarkis, Jean-Frédéric Schnyder, Fred Sandback, Richard Serra, Robert Smithson, Keith Sonnier, Richard Tuttle, Frank Viner, Franz Erhard Walther, Lawrence Weiner, William Wegman, William Wiley and Gilberto Zorio.

<sup>91</sup> A exposição *Anti-Illusion: Procedures / Materials* realizou-se no Whitney Museum em Nova Iorque entre 19 de Maio e 6 de Julho de 1969 e contou a curadoria de Marcia Tucker e James Monte. Entre os artistas que integravam a exposição encontravam-se Carl Andre, Michael Asher, Lynda Benglis, William Bollinger, John Duff, Rafael Ferrer, Robert Fiore, Phil Glass, Eva Hesse, Neil Jenney, Barry Le Va, Robert Lobe, Robert Morris, Bruce Nauman, Steve Reich, Robert Rohm, Robert Ryman, Richard Serra, Joel Shapiro, Michael Snow, Keith Sonnier e Richard Tuttle.

<sup>92</sup> Christopher Lasch, “The Cultural Cold War: A Short History of the Congress of Cultural Freedom”, *Towards a New Past. Dissenting Essays in American History* (ed. by Barton Bernstein). New York: 1969. O termo “cultural cold war” já havia sido cunhado anteriormente por Christopher Lasch, no artigo que publicara no *The Nation* em 1967 (Christopher Lasch, “The Cultural Cold War”, *The Nation*, 11 September 1967).

<sup>93</sup> Michael Fried, “Caro’s Abstractness”, *Artforum* 9, September 1970. Consultado em Michael Fried, *Art and Objecthood*, pp. 189-192

manifestações na Universidade de Kent e no Jackson State College e pela descoberta do massacre de My Lai no Vietname, desencadeiam uma série de gestos artísticos — como a acção do *Guerrilla Art Action Group (GAAG)*, em 1969 no MoMA, a instalação de Hans Haacke *Visitors' Pool*, integrada na exposição *Information* patente no MoMA em 1970, ou a acção do *Art Workers' Coalition* no MoMA, em 1970<sup>94</sup> — a que a crítica não pôde ficar alheia. Assim, em 1970, os editores da *Artforum* lançam o simpósio “The artist and politics: symposium”. Entre os artistas que responderam à reflexão proposta, Walter Darby Bannard pronuncia-se por uma reafirmação da autonomia da arte modernista, Don Judd e Carl Andre relevam-se conscientes do uso político a que a “liberdade artística” pode estar sujeita, Robert Smithson — que nesse ano de 1970 realizara a sua obra *Spiral Jetty* (no Great Salt Lake, Utah) —, com um marcado cepticismo na política, tenta escapar à mercantilização e institucionalização da arte contemporânea através das suas obras de Land Art, e Jo Baer e Rosemarie Castoro proferem críticas feministas a um sistema percepcionado como dominado por uma elite masculina e branca.<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> A acção do GAAG no MoMA, em Novembro de 1969, consistiu num grupo de dois homens e duas mulheres simularem uma luta na entrada do museu, até deixarem a mesma com uma poça de sangue (proveniente de sacos com sangue de animal escondidos de baixo da roupa dos intervenientes). Ao abandonarem subitamente o local, deixaram papéis exigindo a demissão dos Rockfeller da administração do museu, afirmando que a família utilizava a arte para “disfarçar” os seus interesses em companhias como a Standard Oil e o Chase Manhattan Bank, as quais tinham alegadas conexões com a indústria do armamento estimulada pela guerra do Vietname.

A instalação de Hans Haacke na exposição *Information* realizada no MoMA em 1970 apelava à participação do público. À entrada era dado ao visitantes um papel de voto, cuja cor indicava se pagavam o bilhete completo, se eram um membro do museu, se detinham um bilhete grátis ou se eram um visitante de segunda-feira (dia em que a admissão era grátis). Ao encontrarem a instalação de Haacke, deveriam colocar o papel numa de duas caixas de acrílico transparente (equipadas com um mecanismo electrónico para contar os “votos”) em resposta à pergunta impressa na parede: “Question: Would de fact that Governor Rockfeller has not denounced President Nixon’s Indochina policy be a reason for you not to vote for him in November? Answer: Is ‘yes’ please cast your ballot into the left box; if ‘no’ into the right box.” A pergunta referia-se ao governador republicano de Nova Iorque Nelson Rockefeller que concorria a uma reeleição nesse ano. Os resultados da instalação de Haacke foram: Yes: 25, 566 (68.7%); No: 11,563 (31.3%). A polémica gerada por esta obra de Haacke fez com que a exposição agendada para Abril de 1971 no Guggenheim (Nova Iorque), intitulada *Hans Haacke: Systems* fosse cancelada, na sequência da recusa de Haacke remover as obras solicitadas.

A acção do *Art Workers' Coalition* no MoMA consistiu em exibir cópias de um poster previamente censurado — uma imagem do massacre de My Lai com as palavras “Q: And Babies? A: And Babies.” — em frente ao *Guernica* de Picasso.

Veja-se a este respeito Francis Francina, “The Politics of Representation”, *Modernism in Dispute. Art Since the Forties*. (ed. by Paul Wood, Francis Francina, Jonathan Harris, Charles Harrison), pp. 107, 120-123

<sup>95</sup> Francis Francina, “The Politics of Representation”, *Modernism in Dispute. Art Since the Forties*. (ed. by Paul Wood, Francis Francina, Jonathan Harris, Charles Harrison), pp. 93-103

O questionamento das assumpções de género subjacentes ao paradigma historiográfico modernista começam, de facto, a ser outro dos flancos pelo qual o mesmo começa a ser atacado: data precisamente de 1970 o primeiro curso de arte feminista nos E.U.A., organizado por Judy Chicago no Fresno State College. A acção feminista passará também pela produção e intervenção artística, nomeadamente com os colectivos *Woman Artists and Revolution* (WAR), fundado em 1969, o *Ad Hoc Woman Artists' Committee*, criado em 1970, e o *Heresies*, já de 1975.

Contudo, o ataque mais ameaçador ao paradigma historiográfico modernista é aquele que lhe é dirigido internamente, quando os alguns dos discípulos mais proeminentes da crítica greenberguiana começarem as questionar algumas das premissas e noções fundamentais sobre as quais o mesmo se estrutura. O primeiro marco dessa dissidência é o artigo “A View of Modernism” que Rosalind Krauss publica na *Artforum*, em Setembro de 1972.

Nele, Rosalind Krauss recorda o que atraíra a sua geração para o modelo crítico e historiográfico proposto por Greenberg, face a abordagens alternativas como as de Harold Rosenberg, consideradas herméticas e subjectivistas: a sua aparente cientificidade, a qual permitia uma verificabilidade ausente de outras metodologias.

*With ‘modernism’, too, it was precisely its methodology that was important to a lot of us who began to write about art in the early 1960s. That method demanded lucidity. It demanded that one not talk about anything in a work of art that one could not point to. It involved tying back one’s perceptions about art in the present to what one knew about the art of the past. It involved a language that was open to some mode of testing. [...]*

*In the ‘50s we had been alternately tyrannized and depressed by the psychologizing whine of ‘Existentialist’ criticism. It has seemed evasive to us — the impenetrable hedge of subjectivity whose prerogatives we could not assent to.*<sup>96</sup>

Porém, reconhece agora Krauss, essa pretensa cientificidade do paradigma historiográfico modernista estruturava-se, *a priori*, sobre a assumpção de uma noção de temporalidade linear e progressiva, a qual, encarnada numa teoria da evolução da arte moderna, resultava numa teleologia da mesma. Assim, alternativamente à abordagem existencialista rosenberguiana, prossegue a autora,

---

<sup>96</sup> Rosalind Krauss, “A View of Modernism”, *Artforum*, New York, September, 1972. Consultado em Charles Harrison; Paul Wood (eds.), *Art in Theory. An Anthology of Changing Ideas. 1900-1990*, p. 978

*The remedy had to have, for us, the clear provability of an 'if x then y.' The syllogism we took up was historical in character, which meant that it read only in one direction; it was progressive. No à rebours was possible, no going back against the grain. The history we saw from Manet to the Impressionists to Cézanne and then to Picasso was like a series of rooms en filade. Within each room the individual artist explored, to the limits of his experience and his formal intelligence, the separate constituents of his medium. The effect of his pictorial act was to open simultaneously the door to the next space and close out access to the one behind him.*<sup>97</sup>

Poucas descrições da concepção de temporalidade modernista são tão eloquentes como esta que Krauss nos oferece. Ela remete-nos para as que analisámos no terceiro capítulo — a de Greenberg ou de Barr, explanadas nos seus discursos, esquemas de derivação estilística ou nos seus “diagrama-torpedo” —, evidenciando umas das maiores limitações do paradigma historiográfico modernista: a impossibilidade, decorrente da concepção do Modernismo como uma sucessão de vanguardas, de considerar como arte algo que, segundo os seus parâmetros formais de avaliação, não se apresentasse como “novo”, como “original”. É devido a esta noção de temporalidade modernista que a produção artística do Realismo Socialista é imediatamente descartada como um “retrocesso” a um academismo oitocentista, pois voltava a “abrir uma porta” que já fora fechada pelas vanguardas que mediarão as suas épocas. É também pelo mesmo motivo que os movimentos dos anos 60 como a Pop serão, quando muito, descartadas como um “Neo-Dada”, retorno sem verdadeira originalidade (na perspectiva modernista) a um movimento antecessor, de resto não integrado ou valorizado pelo cânone modernista. É também devido a esta concepção temporal que as neo-vanguardas poderão ser interpretadas por alguns autores, como Peter Bürger, como uma mera repetição “farsante” dos movimentos verdadeiramente “originais” aos quais regressam.<sup>98</sup>

---

<sup>97</sup> Rosalind Krauss, “A View of Modernism”, p. 978. Num depoimento prestado anos depois, Krauss sugere de que modo a produção artística dos anos 60 e 70 a fez questionar esta noção de temporalidade modernista: “In the early days of my association with *Artforum* I was working within a Greenbergian system that promoted the sense that there was a progression, a certain kind of historical inevitability. You didn’t know *exactly* what the future was going to bring but you had a sense of which way the choo-choo train was going. It seemed to make sense to me, until it failed. Which it did, in a major, crashing way.” Depoimento de Rosalind Krauss em Amy Newman, *Challenging Art: Artforum, 1962-1974*, pp. 168-169

<sup>98</sup> Peter Bürger, *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993 (1974)

Contudo, reflecte Krauss, esta não é a única limitação decorrente da concepção de temporalidade modernista; a outra é que ela constitui uma perspectiva historicista que configura um “sistema de controlo e de censura”:

*Perspective is the visual correlate of causality that one thing follows the next in space according to rule. In that sense, despite differences of historical development, it can be likened to the literary tradition of the omniscient narrator and the conventional plot, ... and within that temporal succession — given as a special analogue — was secreted ‘meaning’ of both that space and those events. And it is that very prior assumption of meaning that the larger modernist sensibility abhors. [...]*

*We can no longer fail to notice that if we make up schemas of meaning based on history, we are playing into systems of control and censure. We are no longer innocent. ‘For if the norms of the past serve to measure the present, they also serve to construct it.’<sup>99</sup>*

Efectivamente, embora o negue, o historiador/crítico modernista apresenta-se como um “narrador onisciente” de uma perspectiva historiográfica para a qual concebeu os seus motores históricos ou *leitmotifs*: a autonomia da arte, a concentração de cada arte no seu meio específico, a conquista da bidimensionalidade, etc. E não obstante afirmar que apenas constata e explicita os vectores predominantemente explorados, é também ele que critica e teoricamente os constrói, influenciando indelevelmente a produção artística contemporânea devido ao ponto de chegada (quase inevitável) da sua teleologia: uma produção artística crítica e teoricamente condicionada a apresentar-se como um Abstraccionismo.

O crítico e o historiador modernistas não demonstram, todavia, consciência deste “sistema de controlo e censura” que edificam— controlo e censura da produção artística que é incluída ou excluída do seu cânone. Defendem-se, ao invés, na sua suposta “objectividade” metodológica, que os poria a salvo de toda a arbitrariedade da sensibilidade e para além de todas as condicionantes ideológicas; recusam-se a reconhecer a perspectiva temporal que constantemente invocam e a prescrição que dela decorre para a prática artística:

*Modernist criticism is innocent. And its innocence obtains on three accounts: it refuses to see the temporality which it never tires of invoking — ‘the entire history of painting since Manet’ — as the perspectival armature on which it structures the art in question (and on which that art has increasingly tended to structure itself); it thinks of that history as ‘objective’ — beyond the dictates of sensibility, beyond*

---

<sup>99</sup> Rosalind Krauss, “A View of Modernism”, pp. 978-979

*ideology; and it is unselfcritically prescriptive. Failing to see that its 'history' is a perspective, my perspective — only, that is to say, a point of view — modernist criticism has stopped being suspicious of what it sees as self-evident, its critical intelligence having ceased to be wary of what it has taken as given. Although its disclaimers to being a prescriptive position are sincerely meant, it has failed to put a check on the ways that its beliefs in the 'reality' of a certain version of the past has led it to construct (in its coercive sense) the present. [...]*<sup>100</sup>

Este apelo de Krauss a uma “sensibilidade modernista mais ampla” prendia-se, obviamente, com a recepção que uma crítica modernista mais rígida — como a de Michael Fried — fazia de movimentos emergentes como o Minimalismo, recusando-se a integrar no cânone modernista outros movimentos que não aqueles que “ajudara criticamente a construir”, como a “post-painterly abstraction”. É pois para se demarcar dessa linha crítica, com a qual entrara em ruptura, que Krauss escreve o presente ensaio.<sup>101</sup> Nele observamos já algumas das características que a marcarão como autora daqui em diante, nomeadamente a integração na História da Arte de metodologias e ferramentas conceptuais provenientes de outras áreas disciplinares (aqui anunciadas através da referência a Wittgenstein, aos críticos estruturalistas, à teoria literária, e das alusões às concepções de ideologia e de poder ubíquos de Althusser e de Foucault).<sup>102</sup>

Neste texto observamos também como as diversas sendas que o revisionismo do paradigma historiográfico modernista explorou não são estanques e se entrecruzam, como afirmámos anteriormente: embora neste texto Krauss faça sobretudo uma crítica às assumpções teóricas e metodológicas do Modernismo, não deixa, contudo, de aflorar as questões de “controlo e de censura” que lhe subjazem. Max Kozloff, como em breve veremos, explorará mais profundamente esta motivação/limitação do paradigma em questão. Este ensaio de Krauss assume ainda

---

<sup>100</sup> Rosalind Krauss, “A View of Modernism”, p. 979

<sup>101</sup> A questão do Minimalismo foi efectivamente um catalisador para a ruptura de Rosalind Krauss com a crítica modernista mais ortodoxa protagonizada por Clement Greenberg e Michael Fried. Reflectindo sobre esse momento de demarcação, Krauss afirma o seguinte décadas depois: “I noticed the Minimalists, but I noticed them in a sense through Fried’s hatred of them. Up until say ’69, it was really Greenberg/Fried side of things that mattered to me. After that I began looking at things, reading things, very differently.” Depoimento de Rosalind Krauss em Amy Newman, *Challenging Art: Artforum, 1962-1974*, p. 288

<sup>102</sup> Sobre a influência do estruturalismo e do pós-estruturalismo na viragem dos procedimentos historiográficos que Rosalind Krauss protagoniza, veja-se Rosalind Krauss, “Introducción”, *La Originalidad de la Vanguardia y Otros Mitos Modernos*. Madrid: Alianza Editorial, 2002 (1985), pp. 15-20

uma particular relevância na medida em que, tendo sido, a par com Michael Fried, uma das mais eminentes seguidoras da abordagem greenberguiana, a sua crítica ao Modernismo anuncia a implosão do paradigma através da desconstrução interna que lhe dirige.<sup>103</sup>

Um ano depois, em 1973, Max Kozloff publica na *Artforum* aquele que pode ser considerado o primeiro artigo a questionar as motivações político-ideológicas da supremacia adquirida pelo paradigma historiográfico modernista, reenquadrando-o, para isso, no contexto histórico do qual do seu formalismo o havia extirpado.

Kozloff começa por notar que a historiografia glorificadora do Expressionismo Abstracto, embora já tenha explorado quase tudo tecnicamente deste movimento, nunca inquiriu a razão deste se ter tornado tão oficial. Para o autor, trata-

---

<sup>103</sup> Relativamente à sua ruptura com a historiografia modernista mais ortodoxa na qual se formara e da qual fizera parte, Krauss afirma o seguinte: “That generation of critics came to have a certain kind of conviction in Greenberg’s writing — and therefore to agree with him — because of the way his writing could be said to describe their own aesthetic experiences. But then when their experience no longer jibed with what he was describing, they were forced — and I would say this clearly happened to Phil [Leider] and it happened to me — to jettison the system. And we did it in print. [R. Krauss, “A View of Modernism”]

For me the moment came when I was teaching in the summer session at Harvard in 1970. I was talking about the development of Cubism and, needless to say, I was working with a model of that development based on ideas from Greenberg’s essay “Collage.” I was standing in front of the class and behind me was a slide of Picasso *Horta de Ebro* landscape and I had been doing the general rap about the paintings getting flatter and flatter and blah-blah-blah, and I looked around and I saw this *huge* amount of space in the painting. It was a Friday, I remember, and I turned to the class and said, “Everything I said to you in the last twenty minutes is a total lie, and we’re going to start with this again on Monday and I’m going to tell you why everything I’ve said is wrong and how we have to think about this work very differently.”

Kenworth Moffett was teaching at Wellesley at that time, and that weekend I went out to Wellesley Lake, with all my Cubism books, and said, “Here, Ken, let me show you.” But he started spouting Greenberg at me like a parrot. And I said, “Wait a minute, stop it. I have read Greenberg. You have to *look* at this. And I saw he couldn’t look at it. I think that’s when I began to see that this gang had become totally doctrinaire and in so doing had moved toward a point of irresponsibility toward the actual experience of works of art.

It was around the same time that I encountered Serra’s work; of course Greenberg — in the charming way that he had — had declared Serra “crap”.

However, by 1969 I had become very convinced by the work of Richard Serra. There was a big show at the Whitney, the “Anti-Illusion” show and there was Serra’s *House of Cards*. Because of my David Smith work, I was thinking very hard about the development of sculpture. So that when I encountered Serra, I knew this was great sculpture and that there was nothing in Greenberg’s dismissal of it that made any sense. I remember having a conversation with Clem about Serra, and he said “Ehh, you know, he’s a fake,” and I just knew that he was wrong.

But by this time my connection with Clem was actually very tortured. In the late ‘60s it became very difficult to be around him because he was a total hawk about Vietnam. Inevitably this Vietnam conversation would start, and occasionally I would try to argue with him, but it was impossible to argue with him.

Then later I wrote a review of the Cubism show in Los Angeles organized by Douglas Cooper, which Phil printed. Greenberg read it and he realized that I was, as they say, “apostate”, and that was the point when he started being very, very rude to me.” Depoimento de Rosalind Krauss em Amy Newman, *Challenging Art: Artforum, 1962-1974*, pp. 292-293



se de uma coincidência significativa o facto de a hegemonia política americana no pós-guerra se fazer acompanhar pela conquista da hegemonia artística, concretizada no triunfo do Expressionismo Abstracto. E se este movimento emergiu neste contexto foi porque “glorificava a civilização americana”, ainda que isso não fosse “conscientemente articulado pelos artistas” ou “directamente percebido pelas suas audiências.”

O seu artigo será, com efeito, uma reflexão sobre a forma como diversos movimentos artísticos norte-americanos do pós-guerra — o Expressionismo Abstracto, a Pop Art, a “post painterly abstraction” — afirmaram as “normas e costumes” americanos, sendo por isso politicamente instrumentalizados para servir a ideologia norte-americana no contexto da Guerra Fria através da “imagem nacional” que sintetizavam (ou da qual foram investidos):

*Their international reputations should not preclude our acknowledgment that a Clyford Still or a Kenneth Noland, and Andy Warhol or a Roy Lichtenstein, among many others are quintessentially American artists, more meaningful here than anywhere else. It is less evident, though reasonable that they have acquired their present blue-chip status partly through elements in their work that affirm our most recognizable norms and mores. For all the comment on the ‘triumph of the American painting,’ this aspect of it has been the one least studied, a fact that in itself has historical significance.*

*If we are to account for this omission, and correct it, we are inevitably led to ask what, after all, can be said of American painting since 1945 in the context of American political ideology, national self-images, and even the history of the country?*<sup>104</sup>

O autor identifica duas ordens de motivos para este inquérito nunca ter sido efectuado: um deles é a suspeição sobre a dificuldade de objectivar uma resposta ao mesmo; outro, mais significativo, relaciona-se com a hegemonia do paradigma historiográfico modernista e, consequentemente, com o tipo de interrogações que a sua teoria e metodologia excluem: a saber, um inquérito às relações da arte com o seu contexto histórico, político e social.

*Such a question has not been seriously raised by our criticism, I think, for two reasons. One is the respectable but unproven suspicion that such an outlying context is too porous and nonexclusive for anything meaningful to be said. The other is the simplistic assumption that avant-garde art is in deep conflict with its social, predominantly middle-class setting. The liberal esthete otherwise variably critical of*

---

<sup>104</sup> Max Kozloff, “American Painting During the Cold War”, *Artforum*, XI, nº 9, Maio 1973. Consultado em Francis Frascina (ed.), *Pollock and After. The Critical Debate*, pp. 130-131

*American attitudes, has been loathe to witness them celebrated in the art he admires, even though this is to subtract from its humanity as art. (...) Professional avant-garde ideology exhibits a great distaste for the mixing of political evaluations with artistic 'purity'.*<sup>105</sup>

Devolvendo três décadas de produção artística ao seu contexto histórico, Kozloff, num discurso claramente influenciado pelas preocupações contemporâneas da Nova Esquerda, frisa o paralelismo entre “a crença de que a arte americana é o único guardião do “espírito” da vanguarda” e a “noção do governo norte-americano sobre si próprio como o único garante da liberdade capitalista”; nota que a formulação da doutrina Truman e do Plano Marshall foi concomitante com a emergência de uma arte americana com “valores culturais globais”; referindo-se ao que desde Greenberg se tem vindo a denominar como a “despolitização da vanguarda americana”, considera que a valorização da liberdade individual por esta geração de artistas foi “comum à arte e a uma imagem oficial da nação americana”, o que permitiu a esta arte “auto-propagandear-se como campeã da eterna liberdade humanista”; recuperando a abordagem de Rosenberg do Expressionismo Abstracto, “re-politiza” o movimento ao afirmar que este se apresentava “contra o autoritarismo institucional”, como “um desafio contra a repressão” e que tinham “laços emocionais com as ansiedades e temores do existencialismo francês”; reflectindo sobre a escalada da tensão da Guerra Fria nos anos de 1950, durante a administração Eisenhower e com a emergência do Macartismo, sublinha o silenciamento e desintegração da esquerda norte-americana, o que, ao nível da política externa, se traduziu numa equação da “Pax Americana” com manobras de contra-revolução em países estrangeiros (o paralelismo desta leitura com a recente recusa de artistas de participarem nas Bienais São Paulo e de Veneza é evidente); apoiando-se no artigo precedente de Christopher Lasch, expõe um dos mecanismos de controlo próprios de um regime político democrático como o americano: contrariamente ao sistema soviético, “a propaganda de um Estado moderno, para que seja eficaz, exige a cooperação de escritores, professores e artistas, não como propagandistas pagos ou como servidores censurados pelo Estado, mas como intelectuais livres”; aponta o papel da USIA e do *International Council of MoMA* na exportação de uma imagem nacional identitária; e por fim, debruçando-se sobre a frustração das expectativas que inauguraram os anos

---

<sup>105</sup> Max Kozloff, “American Painting During the Cold War”, p. 131

60, analisa o “impulso deflacionista” patente em movimentos como a Pop Art e como a “post-painterly abstraction”.

Ao longo da acurada análise da evolução histórica e artística dos E.U.A. desde a década de 1940 até à década de 1960, Kozloff vai tentando enunciar os “valores e normas” que cada um dos movimentos artísticos norte-americanos do pós-guerra corporizou. Deste modo, o Expressionismo Abstracto simbolizaria a liberdade americana, expressaria a “experiência emocional” do pós-guerra, para além de significar a conquista paralela da hegemonia artística e da hegemonia política e militar pelos E.U.A.; a “arte sem mito” dos anos 60 (Pop e “post painterly abstraction”) reflectiria o “vácuo de uma sociedade que estava a perder o sentido dos seus objectivos” e na qual “o profissionalismo e a especialização tinham extremo valor”; a “passividade fascinada” da Pop exploraria as “possibilidades inerentes ao esbater de todas as definições”, era sintomática de “uma era caracterizada pela diarreia visual”, e era portadora de uma ambiguidade política, na medida em que se por vezes se erigia como crítica ao sistema em que se inseria, era também dessa inserção que retirava os seus temas e materiais, bem como a sua capacidade (económica) de sobrevivência; e por fim, a “post-painterly abstraction” (aqui denominada “color-field painting”) seria a “contrapartida institucionalizada da Pop”: enquanto a Pop era “temporal e expansiva”, a “post-painterly abstraction” era “intemporal e reducionista”, aspirando a uma “visão de controlo ilimitado e de uma perfectibilidade máxima, inumana” — estando os E.U.A. ameaçados pelo “espectro da guerra civil” no final dos anos 60, a “post painterly abstraction”, involuntariamente, seria o “anagrama visual” dos “desejos por uma nova ordem”.

A concluir o seu ensaio, Kozloff reflecte uma vez mais sobre as limitações e motivações do paradigma historiográfico modernista, armadura teórica da sua formação intelectual da qual se tentar agora distanciar. Desde logo, iliba os artistas de qualquer responsabilidade na instrumentalização política da sua arte, afirmando que eram movidos por uma pesquisa formal e que foram “socialmente isolados” pelo “enquadramento crítico” do Modernismo — como se a metodologia formalista fosse adequada para explicar a produção artística, e a metodologia da História Social da Arte (adoptada ao longo de todo o ensaio) para compreender a recepção da mesma. Todavia, as motivações dos artistas e as expectativas criadas pelo paradigma historiográfico inter-influenciam-se, o que leva Kozloff, tal como Krauss, a acusar o

Modernismo de ser prescritivo através da sua teleologia e critérios de avaliação — consubstanciados da sua “autoritária” noção de “qualidade”:

*None of this, however, can be assumed to have occupied the artists' conscious minds while at work. The gap between their own technical motives, the demiurge of form pursued for its own sake, and the rarefied prestige their art conferred upon its backers, does not seem to have occasioned any comment among them — nor did it have to. On the contrary, they had been socially insulated by a critical framework — an explanation or purpose and a means of analysis — called formalism. The ineffable criterion of this doctrine, the word 'quality', was sparingly applied to those works which were considered to have advanced the possibilities of radical innovation in painting while maintaining vital contact with its tradition. The artists had to content with professional standards — none outside formalism was were allowable — that were at one more ambitious and yet more conservative than those in the business world. These standards were also nakedly authoritarian, but if nervous-making on that score, they at least assured a seemingly objective superiority to those that had met them.<sup>106</sup>*

Assim, Kozloff afirma a inevitável permeabilidade da arte norte-americana do pós-guerra ao seu contexto histórico, sugerindo que a autonomização e despolitização a que o paradigma historiográfico modernista a sujeitou não passou de uma estratégia (ainda que não totalmente consciente) de “Guerreiros da Guerra Fria”, como Clement Greenberg, para representar e promover determinada produção artística e para constituir uma “liturgia” intelectual que funcionava como um crivo de acesso à elite:

*It is curious that the word 'quality', though more abstract in connotation than, say, 'risk', is more onerous and arrogant in implication. One went into a rite of passage, a rigorously imposed set of limitations that took the place of any moral stance, and yet arrogated to itself a historical mission. The enemy here was not the defunct School of Paris, but the upstart 'far-out' American competitors. Clement Greenberg, critic emeritus of formalism, was an intellectual Cold Warrior who traveled during the '60 under government sponsorship to foreign countries with the good news of color-field's ascendance. This message, however, proved to be less noteworthy abroad than in our university art departments, where the styles of Noland and Olitski were perpetuated with a less than becoming innocence.*

*Meanwhile, if political agitation on the left failed to stir these masters (Stella excepted), the more attenuated, parodistic elements of Pop sidled into their work. There was been finally less antagonism between them than hitherto supposed. But then, the determination of American art in general to draw nourishment from its environment has been one of its most natural yet underestimated features.<sup>107</sup>*

---

<sup>106</sup> Max Kozloff, “American Painting During the Cold War”, p. 144

<sup>107</sup> Max Kozloff, “American Painting During the Cold War”, pp. 144-145

A emergência deste tipo de revisionismo historiográfico é evidentemente indestrinçável da conjuntura de contestação político-social das décadas de 1960 e 1970 e da articulação teórica da Nova Esquerda que a acompanhou. Tal como sucedera da década de 1930, é também a atmosfera politizada dos anos de 1960, a hostilidade internacional ao que se começa a ser percebido como o “imperialismo americano”, a par com os desafios colocados pela produção artística, que impelem a historiografia artística a pesquisar novas perspectivas e metodologias.<sup>108</sup> À semelhança do que acontecera nos anos de 1930 com a *Partisan Review*, na viragem da década de 1960 para a década de 1970 a *Artforum* funcionou como a plataforma de formulação, discussão e disseminação de novos rumos historiográficos. Como mais tarde recordará Kozloff, o formalismo (pretensamente) apolítico que dominava a crítica artística parecia insustentável naquela conjuntura de ebulição política e social:

*(...) I think there is some significance in the date of this particular piece. First, it was clear that an enormous discrepancy, almost a chasm, had arisen between the experience all of us were having as concerned citizens looking at the public history, of our country at that time: the Vietnam War, and then the smooth sailing, the complacent talk, the general attitude of “I’m all right” smugness that dominated the art world in general for the last several years. Now, that was hard to live with, for a few of us. It seemed as if the capacity we might have to bridge those two areas of our experience was weakening and making us disoriented and feeling uneasy. I remember that certainly I felt that way. There were contradictions in our daily practice and in our experience, our practice as professionals, our experience simply of all the events we couldn’t control, but which seemed to impinge on and make our lives more dangerous and jeopardized. There seemed every reason to want to write such an article.*<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> Reflectindo sobre a influência da viragem da opinião pública internacional sobre a recepção da arte norte-americana e sobre a historiografia da arte, Brian O’Doherty/Patrick Ireland recorda a publicação do artigo de Kozloff nos seguintes termos: “Max wrote about the social reception of Abstract Expressionism. As far as I know, he was the first onto that, I remember when Bill Steitz in ’67 did his show at São Paulo — the Pop guys plus Edward Hopper — when he came back I asked, “How did they like it in São Paulo, they must have been thrilled?” He said, “They thought it was American imperialism at its worst. These big canvas with all these consumer products that they don’t have. They construed it as an aggressive attack upon the unprivileged.” How things are perceived when the context changes.” Depoimento de Brian O’Doherty/Patrick Ireland em Amy Newman, *Challenging Art: Artforum, 1962-1974*, p. 373

<sup>109</sup> Depoimento de Max Kozloff em Amy Newman, *Challenging Art: Artforum, 1962-1974*, p. 373. Sobre o embaraço que a publicação do artigo de Kozloff causou ao *publisher* da *Artforum*, Charlie Cowles, e sobre a conveniência da abordagem formalista face à repolitização historiográfica trazida por Kozloff, Van Der Marck afirma o seguinte: “The Cold War article caused considerable embarrassment for Charles Cowles — later to be exacerbated by what Lynda Benglis did. But I think that the Cold War article was one of the first issues where the publisher was on the spot with some of his own friends because Charlie through his mother was and still is very close to the Museum of Modern Art. And the Museum of Modern Art of course is the Rockefellers. And there’s the International Council of the Museum of Modern Art: something that by consensus deals with art on a level of acceptance — mainstream acceptance. And it’s not an experimental attitude we’re talking about, or risk-taking attitude— it’s more a confirming attitude, “this is the way it is”. And so I think that with the

Após este ensaio seminal de Max Kozloff, o questionamento das motivações político-ideológicas do paradigma historiográfico modernista continuará a ser explorado por diversos autores durante toda a década de 1970 e início da década de 1980: em 1974 Eva Cockcroft publica “Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War”<sup>110</sup>, em 1976 Jane de Hart Mathews publica o artigo “Art and Politics in Cold War America”<sup>111</sup>, no ano seguinte David e Cecile Shapiro contribuem com um artigo intitulado “Abstract Expressionism: The Politics of Apolitical Painting”<sup>112</sup>, em 1980 Serge Guilbaut publica o ensaio “The New Adventures of Avant-Garde in America”<sup>113</sup>, em 1981 Fred Orton e Griselda Pollock publicam “Avant-Gardes and Partisans Reviewed”<sup>114</sup>, e em 1983 surge finalmente a primeira obra de fundo sobre o assunto, da autoria de Serge Guilbaut e intitulada *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and Cold War*<sup>115</sup>.

A partir de meados da década de 1980, uma nova vaga de ensaios revisitará esta problemática, voltando a questionar o paradigma historiográfico modernista consagrador do Expressionismo Abstracto desde finais dos anos 30 até aos anos 60, mas também a crítica que os ensaios “revisionistas” dos anos 70 e inícios dos anos 80 lhe dirigiram. Esta revisitação teórica agrupar-se-á em torno de três temáticas principais: 1) o papel da crítica e da historiografia — para além da figura de Greenberg — cujas publicações revelam as tentativas dos membros da “velha esquerda” para manter uma prática política durante o período de McCarthy; 2) a relação entre as respostas críticas e institucionais à arte nos anos 40 e 50 no contexto

---

Greenbergian aesthetic they were on nice solid uncontroversial terrain. It was all-American.” Depoimento de Van Der Marck em Amy Newman, *Challenging Art: Artforum, 1962-1974*, pp. 382-383

<sup>110</sup> Eva Cockcroft, “Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War”, *Artforum*, XII, nº 10, Junho 1974. Consultado em Francis Frascina (ed.), *Pollock and After. The Critical Debate*, pp. 147-154

<sup>111</sup> Jane de Hart Mathews, “Art and Politics in Cold War America”, *American Historical Review*, 81, Outubro 1976. Consultado em Francis Frascina (ed.), *Pollock and After*, pp. 155-180

<sup>112</sup> David e Cecile Shapiro, “Abstract Expressionism: The Politics of Apolitical Painting”, *Prospects*, 3, 1977. Consultado em Francis Frascina (ed.), *Pollock and After*, pp. 181-196

<sup>113</sup> Serge Guilbaut, “The New Adventures of Avant-Garde in America”, *October* 15, Winter 1980. Consultado em Francis Frascina (ed.), *Pollock and After*, pp.197-210

<sup>114</sup> Fred Orton e Griselda Pollock, “Avant-Gardes and Partisans Reviewed”, *Art History*, vol. 4, nº 3, Setembro 1981. Consultado em Francis Frascina (ed.), *Pollock and After*, pp. 211-226

<sup>115</sup> Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and Cold War*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1983. Edição consultada: Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionisme abstrait, liberté et guerre froide*. Paris: Hachette, 1996

do mercado da arte, de exposições e de percepções do valor cultural; 3) a construção da figura do “artista americano do pós-guerra” em termos de assumpções não questionadas sobre etnicidade, género e sexualidade.<sup>116</sup>

Uma outra via de ruptura com o paradigma historiográfico modernista a que já nos referimos, a da sua desconstrução teórico-metodológica protagonizado por autores como Rosalind Krauss, conhece também em meados da década de 1970 um importante marco: a fundação da revista *October*, em 1976, por Rosalind Krauss e Annette Michelson. A criação da nova revista, a qual conseguir-se-á impor nas próximas décadas como umas das publicações incontornáveis sobre teoria artística e arte contemporânea, assinala a dissidência das editoras com a política editorial da *Artforum*, sendo, nesse sentido, o “acto de inscrição” de uma nova abordagem da História da Arte.<sup>117</sup>

O editorial do seu número inaugural esclarece o título eleito, tomado como uma declaração da política da nova publicação: a denominação de *October* apresenta-se como uma homenagem ao título homónimo do filme de Sergei Eisenstein, de 1927-

---

<sup>116</sup> São exemplos desta revisitação do “revisionismo” iniciada em meados dos anos de 1980 ensaios como: A. Deirdre Robson, “The Market for Abstract Expressionism. The time lag between critical and commercial acceptance”, datado de 1985 (*Archives of American Art Journal*, vol. 25, no. 3, 1985; consultado em Francis Francina (ed.), *Pollock and After*, pp. 288-293); David Craven, “Abstract Expressionism, Automatism and the Age of Automation”, de 1990 (*Art History*, vol. 13, no.1, March 1990; consultado em Francis Francina (ed.), *Pollock and After*, pp. 234-260); Fred Orton, “Action, Revolution and Painting”, de 1992 (*Oxford Art Journal*, vol.14, no.2, 1992; consultado em Francis Francina (ed.), *Pollock and After*, pp. 261-287); Michael Kimmelman, “Revisiting the Revisionists. The modern, its critics, and the Cold War”, de 1994 (*The Museum of Modern Art at Mid-Century. At Home and Abroad*, ‘Studies in Modern Art 4’, New York, MOMA, 1994; consultado em Francis Francina (ed.), *Pollock and After*, pp. 294-306); Ann Edon Gibson, “Abstract Expressionism: Other Politics”, publicado em 1997 (*Abstract Expressionism: Other Politics*. New Haven and London: Yale University Press, 1997; consultado em Francis Francina (ed.), *Pollock and After*, pp. 307-328); Anna C. Chave, “Pollock and Krasner: Script and Postscript”, de 1993 (*Res* 24, Autumn 1993; consultado em Francis Francina (ed.), *Pollock and After*, pp. 329-347); Michael Leja, “Reframing Abstract Expressionism: Gender and Subjectivity”, de 1993 (Michael Leja, *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s*. New Haven and London: Yale University Press, 1993; consultado em Francis Francina (ed.), *Pollock and After*, pp. 348-360); Rosalind Krauss, “Greenberg on Pollock”, 1993 (Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*. Cambridge and London: The MIT Press, 1993; consultado em Francis Francina (ed.), *Pollock and After*, pp. 361-366).

<sup>117</sup> Embora as razões fundamentais para a saída de Rosalind Krauss e Annette Michelson da *Artforum* tivessem sido divergências com uma historiografia modernista mais ortodoxa (como Krauss esclarece no seu artigo de 1972 “A View of Modernism”), Krauss afirma que as razões imediatas da sua saída da *Artforum* foram, por um lado, a sua discordância com a publicação de uma foto de Lynda Benglis no número de Novembro de 1974 da *Artforum* (foto publicitária na qual a artista surgia nua com um dildo) e a rejeição pelos editores de um artigo que lhe fora encomendado sobre uma exposição de impressionistas patente no *Metropolitan Museum of Art* também em 1974. Ver depoimento de Rosalind Krauss em Amy Newman, *Challenging Art: Artforum, 1962-1974*, p. 423

28, pretendendo, como ele, ser uma “partida radical” (“radical departures”) na abordagem teórico-metodológica da prática artística:

*We have named this journal in celebration of that moment in our century when revolutionary practice, theoretical inquiry and artistic innovation were joined in a manner exemplary and unique. For the artists of that time and place, literature, painting, architecture, film required and generated their own Octobers, radical departures articulating the historical movement which enclosed them, sustaining it through civil war, factional dissension and economic crisis.*<sup>118</sup>

O filme *October* de Eisenstein, prosseguem as editoras, é perspectivado como exemplar da forma como “a inovação estética pode ser um vector no processo de mudança social” — mais uma vez reemerge a questão, latente ao longo de todo o período que esta tese acompanha, da relação entre a arte e a política; porém, a perspectiva historiográfica aqui explanada sobre a mesma denota a assimilação da ideologia da vanguarda russa tal como esta fora recentemente representada pela historiografia ocidental, nomeadamente a partir da obra de Camilla Gray, publicada em 1962, *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922*. Esta assimilação é, contudo, uma tomada de posição relativamente à ideologia subjacente ao paradigma historiográfico modernista na acepção greenberguiana: a relação ideal entre arte e política (ou entre a crítica/teoria artística e a política) já não é considerada como um inevitável e desejável isolamento individualista do artista relativamente à sociedade e à sua “confusão ideológica”, mas antes se advoga o comprometimento crítico preconizado pela vanguarda russa.

Esta perspectiva historiográfica sobre a vanguarda russa condiciona o entendimento do Realismo Socialista: considerada a primeira como uma oportunidade histórica única em que revolução política e revolução artística se estimularam numa dialéctica recíproca, o Realismo Socialista é interpretado como o seu termo abrupto, imposto por um regime totalitário, que assim “modifica” a dinâmica entre ambas e o posicionamento político crítico da prática e da teoria artística:

*Eisenstein's October, of 1927-28, was commissioned for the tenth anniversary of the Revolution. This was, as well, the year of Trotsky's expulsion from the Soviet Union. October was the summa of the silent Soviet film, which transformed the nature of an art paradigmatic for our century. It was a penultimate stage in that revolutionary project which was to be modified by the Silence of totalitarian censure and its*

---

<sup>118</sup> “About October”, *October*, vol. 1, Spring 1976, p. 3. Consultado em <http://www.jstor.org/stable/778502> a 3.06.2009



Como mais adiante esclarecem, o comprometimento político que julgam desejável para a prática e para o discurso teórico artístico é aquele que apela às transformações político-sociais através da exploração das convenções artísticas, ou seja, uma estética de vanguarda distanciada de uma linguagem de propaganda evidente (de uma mensagem política imediata) que, pelas subversões das convenções artísticas que propõe, comporte, inerentemente, uma proposta de configuração política e social radicalmente diferente da existente:

*'October' is a reference which remains, for us, more than exemplary; it is instructive. For us, the argument regarding Socialist Realism is nonexistent. Art begins and ends with a recognition of its conventions. We will not contribute to that social critique which, swamped by its own disingenuousness, gives credence to such an object of repression as a mural about the war in Vietnam, painted by a white liberal resident in New York, a war fought for the most part by ghetto residents commanded by elements drawn from the southern lower-middle-class.*<sup>120</sup>

Todavia, advertem, o objectivo da *October* não é perpetuar a “mitologia” da Revolução, mas antes invocá-la para a contemporaneidade, de modo a “reabrir o inquérito sobre as relações entre as diversas artes que florescem na nossa cultura neste momento”:

*Our aim is not to perpetuate the mythology or hagiography of Revolution. It is rather to reopen an inquiry into the relationships between the several arts which flourish in our culture at this time, and in so doing, to open discussion of their role at this highly problematic juncture.*<sup>121</sup>

Constatando a transformação da vida cultural norte-americana ocorrida desde os anos 60, através do desenvolvimento das relações de inter-penetração entre as diversas artes, a fundação da *October* é assim motivada pela necessidade sentida de reestruturar o paradigma historiográfico modernista, pois o que a criação artística da última década e meia demonstra é o fim da circunscrição greenberguiana de cada arte ao seu meio específico:

*The cultural life of this country, traditionally characterized by a fragmented*

---

<sup>119</sup> “About October”, p. 3

<sup>120</sup> “About October”, pp. 4-5

<sup>121</sup> “About October”, p. 3

*parochialism, has been powerfully transformed over the past decade and a half by developing interrelationships between her most vital arts. Thus, innovations in the performing arts have been inflected by the achievements of painters and sculptors, those of film-makers have been shaped by poetic theory and practice.*<sup>122</sup>

Deste modo, a *October* pretende preencher um vazio existente na historiografia da arte e nas suas publicações, as quais perpetuam a divisão entre o discurso crítico e a prática artística e desprezam a inovação em ambas. Face a este parcelamento de discursos críticos, a *October* visa construir uma intertextualidade na discussão teórica. Abrangendo áreas como as artes visuais, o cinema, a performance, a música e a literatura (na medida em apresente uma relação com as restantes práticas), a publicação propõe-se apresentar textos teóricos e críticos, textos e depoimentos de artistas actuais (ou de artistas do passado, caso apresentem uma manifesta influência sobre os actuais) e traduções. A marcada ênfase da *October* na contemporaneidade, declaram as editoras, “é concebida para iniciar uma série de reexames de desenvolvimentos históricos”:

*October is planned as a quarterly that will be more than merely interdisciplinary: one that articulates with maximum directness the structural and social interrelationships of artistic practice in this country. Its major points of focus will be the visual arts, cinema, performance, music; it will consider literature in significant relation to these. October will publish critical and theoretical texts by scholars and critics, texts and statements by contemporary artists, texts and documents by artists of the past whose work has influenced contemporary practice. It will present texts or these kinds in translation from foreign languages as well. Its emphasis on contemporaneity is designed to initiate a series of reexaminations of historical developments.*<sup>123</sup>

À primeira vista, esta “ênfase na contemporaneidade concebida para reexaminar desenvolvimentos históricos” poderia parecer a tentativa de construir uma concepção temporal simétrica à de Greenberg: examinando a História da Arte a partir dos dados da contemporaneidade, edificaria uma teoria histórica “para trás”, em retrospectiva, e nesse sentido não prescritiva para o presente ou futuro, enquanto a de Greenberg (embora faça exactamente isso) se apresenta como uma teoria histórica “em frente”, do passado para o presente, que discerne leis internas de desenvolvimento deste Manet até à contemporaneidade, num contínuo ininterrupto,

---

<sup>122</sup> “About October”, p. 3

<sup>123</sup> “About October”, p. 4

linear e progressivo. Porém, esta simetria é apenas aparente. Também Grenberg (ou Barr) forjara a sua teleologia modernista para explicar o Abstraccionismo e para legitimar e promover aquela que lhe parecia a arte mais válida no presente, o Expressionismo Abstracto e, posteriormente, a “post painterly abstraction” (como dirá Barbara Rose, “you cannot write art history forward, you can only write it in retrospect”<sup>124</sup>). Contudo, a concepção temporal diferenciada que agora se propõe tem, todavia, a vantagem de reconhecer que a história se constrói sempre a partir de um presente e de uma determinada perspectiva — o que invalida a convicção de que existam leis gerais “a descobrir”, que presidam ao desenvolvimento artístico, e o carácter prescritivo que deriva de tal teleologia — e que, como tal, as suas teorias, metodologias e ferramentas conceptuais estarão, sempre e inevitavelmente, em continua reelaboração, respondendo desde modo, com flexibilidade e dialecticamente, aos desafios que a produção artística e teórica lhe vá oferecendo.

Assim, a política editorial da *October* será norteadada por uma preocupação fundamental: a renovação e fortalecimento do discurso crítico através do reexame das opções metodológicas disponíveis na actualidade. Entre essas opções metodológicas, considerar-se-á uma abordagem materialista e uma abordagem idealista. A primeira será sustentada pela convicção de que apenas com uma “consciência das bases económicas e sociais” da prática artística presente, “das condições materiais das suas origens e processos”, se pode teorizar sobre a mesma, inquirindo por isso as relações entre “ideologia dominante” e a “prática artística radical” (metodologicamente empregar-se-á, portanto, uma abordagem marxista filtrada pelo estruturalismo de Foulcault e de Althusser). Relativamente à abordagem idealista — salvaguarda metodológica para a aceitação de uma determinada autonomia da arte — são apontados como paradigmáticos os idealismos de Malevich ou de Stan Brakhage.

*October's structure and policy are predicated upon a dominant concern: the renewal and strengthening of critical discourse through intensive review of the methodological options now available. October's strong theoretical emphasis will be mediated by its consideration of present artistic practice. It is our conviction that this is possible only within a sustained awareness of the economic and social bases of that practice, of the material conditions of its origins and processes, and of their intensely problematic nature at this particular time.*

*As this issue demonstrates, we will publish writing grounded in presuppositions that are materialist, or at times idealist. Indeed, the tensions between radical artistic*

---

<sup>124</sup> Depoimento de Barbara Rose em Amy Newman, *Challenging Art: Artforum, 1962-1974*, p. 296

*practice and dominant ideology will be a major subject of inquiry. They demand clarification. In matters of this sort, Marx's evaluation of Balzac is exemplary; Lukacs's views of Brecht and Kafka are not. The idealisms of Malevich and Brakhage are among the more interesting and problematic instances of such contradictions. They are to be analyzed, not dismissed.*<sup>125</sup>

Considerados conjuntamente, os dois tipos de revisionismo do paradigma historiográfico modernista aqui considerados — aquele inaugurado por Max Kozloff, repolitizando a historiografia do Modernismo através da reinvocação da história social da arte proscrita pelo formalismo, e aquele encetado por Rosalind Krauss, reestruturando teórica e metodologicamente o paradigma historiográfico modernista — marcam o termo da sua vigência hegemónica nos E.U.A., ou seja, o início da sua dissolução como modelo de compreensão da prática artística para toda uma comunidade científica. Como recordam os protagonistas desta renovação historiográfica, esta viragem dos anos 60 para os anos 70 foi um “momento privilegiado”, no qual as expectativas de exploração de possibilidades teóricas e metodológicas inéditas se revestia de um enorme entusiasmo. Serge Guilbaut, seguidor da senda revisionista inaugurada por Kozloff, recorda essa época nos seguinte termos:

*I arrived at UCLA at a turning point in the department. Carol Duncan was there as a visiting professor and really got me going with a type of teaching that was nonaggressive but full of destabilizing humor, implanting in me a long lasting self-searching mentality. Then the next year came T. J. Clark from the United Kingdom and the place changed radically. The type of questions students were interested in shook the traditional type of art history taught for so many years there without problems. We were the new problem. And it was fun and exhilarating at the same time. New graduate students created new intellectual constellations around Clark and O. K. Werckmeister, who was teaching medieval at that time. Werckmeister was a kind of a traditional Marxist cultural art historian and Tim Clark was coming out of the 1968, which produced a different type of critical thinking. Both sides entered into a very attractive theoretical debate about the connection between the social and art production. New students like myself had to reflect and negotiate a position between these two very powerful discourses. This is where I learned that art history, that images, were far more important than just learning about the pedigree of pictures or the greatness of formal analysis. It was connected to my everyday. Something that nobody even hinted at during my studies in France. In our youthful arrogance, I even think that we believed that we were in the process of changing the world, or at least the way the West manipulated the power of images. We thought it was possible to rewrite our own culture history, and not only the modern period. Also the way medieval art or pre-Columbian art had been understood were subjected to our redefining zeal. It was powerful stuff!*

---

<sup>125</sup> “About October”, p. 4

*All this seems so different from today as our skepticism has grown into a kind of impossible task. There is an inability to believe in a project of reconstruction. In those days we had some kind of hope — some of us — that some things, some ways of thinking, could be redirected in order to transform our ways of understanding the world in order to change it — pretty surrealistic ideas, but with some grains of salt. For four years, that was the extraordinary atmosphere which was offered there to a very surprised but elated French student.*<sup>126</sup>

Annette Michelson, pioneira da renovação teórico-metodológica do paradigma modernista também explorada por Krauss, recorda a mesma época em termos semelhantes:

*We were all relatively young but were not beginners — except for Rosalind. We'd all had some experience, we were all approaching our maturity, as such, and I think that's important. And I think that we all had a sense that we were operating within a privileged moment: that confluence of factors involving the opening the political situation, involving the opening as I see it of various fields of practice and of discourse. Even though we may not all have been conscious of this or preoccupied with it to the same degree, I think we all were affected by it.*

*The '60s was a time of extraordinary euphoria. I remember when I went out to California in 1965 there was a museum opening every ten miles in California. Remember the phrase "the cultural explosion"? Well, we were part of that cultural explosion, and we took it very seriously because we were serious people and we were intelligent and we were young and we were approaching our maturity. (...)*

*Also, we probably had the feeling that Rosalind and I had when we founded October. We founded October for something, but we also founded it against something. And I think there's no doubt that Artforum was working against Art News, in a sense that we were on to something very different and distinct from them.*<sup>127</sup>

O entusiasmo de então, que o cepticismo pós-moderno actual perspectiva como historicamente datado — como sugere Guilbaut —, era assim sustentado por expectativas de mudança política, social, teórica e metodológica sinceras — no fundo, na crença (moderna) de que uma mudança na forma de compreender a realidade afectasse necessariamente a configuração dessa mesma realidade. Contudo, a viragem historiográfica ocorrida entre finais da década de 1960 e meados da década de 1970 não pode ser definida como um total abandono do paradigma historiográfico modernista, na mesma e exacta medida que a passagem do moderno para o pós-moderno, como a própria designação indica, não pode ser considerada como o início

---

<sup>126</sup> Depoimento de Serge Guilbaut em Amy Newman, *Challenging Art: Artforum, 1962-1974*, pp. 402-403

<sup>127</sup> Depoimento de Annette Michelson em Amy Newman, *Challenging Art: Artforum, 1962-1974*, pp. 435-436

de uma nova era. Se muitas são as objecções e questionamentos que a partir de então se levantam ao paradigma historiográfico modernista tal como fora entendido e praticado até então, muitas são também as estruturas que se mantêm — daí não podermos nomear um novo paradigma historiográfico, mas apenas assinalar essa alteração adicionando um prefixo “pós” na designação herdada. Como reconhece Benjamin Buchloh,

*Inasmuch as it reaffirms — with only occasional exceptions — male white supremacy in visual high culture, the critical canon to which we all [Buchloh, Fried, Krauss] adhere is hegemonic and monocentric. Furthermore, this canon inadvertently confirms — despite all claims to the contrary — the construction of individual oeuvres and authors, and it continues to posit and celebrate individual achievement over collaborative endeavor. We are also united as critics in our almost complete devotion to high culture and our refusal to understand art production, the exclusive object of our studies, as the dialectic counterpart of mass cultural and ideological formations — formations from which the work of high art continues to promise if not redemption then at least escape.*<sup>128</sup>

No fundo, acontecerá aos impulsos de subversão do *status quo* historiográfico o mesmo que acontecerá aos ímpetus de contestação do *status quo* institucional pela prática artística ou à dissidência política dos anos 60: o capitalismo tardio absorve esses gestos de dissidência, incorporando a produção artística marginalizada pelo paradigma historiográfico modernista narrativa e institucionalmente, neutralizando-as e expandindo o território de legitimação da cultura modernista.<sup>129</sup> Como sustentam Charles Harrison e Paul Wood, “a incorporação do radicalismo no leque de opções oferecidas por uma cultura dominante ‘auto-conscientemente’ pluralista” redundará numa nova ortodoxia, “hegemónica e monocêntrica” como lhe chama Buchloh,

---

<sup>128</sup> Benjamin Buchloh, “Theories of art after Minimalism and Pop”, *Discussions in Contemporary Culture*. (ed. by Hal Foster) Seattle: Bay Press, 1987, p. 66

Annette Michelson reconhece igualmente o quão difícil é escapar à formatação do paradigma historiográfico modernista: “I could put things regarding my own situation in the following way: I’ve liked on the whole to live between cultures and languages and countries and between disciplines. Cinema is obviously something that allows you to do that. So that’s true, conceivably, that I’m less focused than a number of others on *Artforum* and also perhaps on *October* as well. But it’s also true that despite one’s reservations, reservations which, you know, have now obsessed two or three generations of art critics about Clem, all of us — that is to say myself and the people I knew — were essentially modernist in our formation. And I realize, too, in an increasingly great degree, how marked we are by that and how difficult it is to emerge from. And why should we? We can’t renounce it because it’s alter all a large part f the history of the century, and that’s our history.”

Depoimento de Annette Michelson em Amy Newman, *Challenging Art: Artforum, 1962-1974*, p. 443

<sup>129</sup> Tese já defendida por Peter Bürger em 1974, na obra *Teoria da Vanguarda* (Lisboa: Vega, 1993), e sustentada posteriormente por outros autores, como: Paul Wood, Francis Frascina, Jonathan Harris and Charles Harrison, *Modernism in Dispute. Art Since the Forties*, p. 165, p. 185

processo ao qual não foi alheia a conjuntura histórica de meados dos anos 70 — com o fim da expansão económica do pós-guerra assinalado pela crise petrolífera de 1973, com a emergência do neo-liberalismo político e com o encolhimento do espaço para o não-conformismo.<sup>130</sup>

Deste modo, se quisermos aceder a vozes que escapem radicalmente à perspectiva “hegemónica e monocêntrica” da historiografia modernista (e pós-modernista) ocidental, teremos de as buscar no invisível e inaudível “outro” contra o qual se construiu: na historiografia “de Leste” que, por seu lado, fez o revisionismo do paradigma historiográfico do Realismo Socialista e, com ele, o do próprio paradigma historiográfico modernista e suas não questionadas noções de Modernidade e de Modernismo. Disso nos ocuparemos no próximo capítulo.

---

<sup>130</sup> Charles Harrison and Paul Wood, “Modernity and Modernism Reconsidered”, *Modernism in Dispute. Art Since the Forties*. (ed. by Paul Wood, Francis Frascina, Jonathan Harris, Charles Harrison), p. 209

## Capítulo 6. As Primeiras Revisões do Paradigma Historiográfico do Realismo Socialista na Rússia

*It is a new environment, in which they [the KGB] can no longer shadow all of us. There are just too many of us. This generation has turned out that way — too many are marching out of lockstep.*

Alexander Ginzburg<sup>1</sup>

À semelhança do que aconteceu nos E.U.A., também a década de 1960 na Rússia se inicia numa atmosfera de entusiasmo e optimismo, plena de esperanças nas reformas prometidas por Krushchev e inebriada sob o efeito das últimas conquistas tecnológicas. Porém, e também à semelhança do que aconteceu com o seu rival, a frustração das promessas de mudança redundará, em finais da década, na revelação de um fosso cada vez maior entre a utopia prometida e a realidade quotidiana, gerando um espaço de questionamento e dissidência relativamente à ideologia oficial, o qual não mais deixará de se alargar e de desafiar o sistema e o paradigma historiográfico do Realismo Socialista que sustentava a sua identidade e legitimação.

Com efeito, ambos os paradigmas historiográficos em análise começam a ser desafiados pela produção artística na mesma década de 1960, ainda que as motivações subjacentes a tal questionamento derivem de contextos históricos diferenciados. Como vimos no quarto capítulo, a morte de Estaline em 1953 e a subida de Krushchev ao poder abrem pela primeira vez em décadas um espaço de maior liberdade cultural na Rússia, potenciado pela destalinização introduzida no XX Congresso do PCUS, em 1956, e pela relativa abertura do Bloco de Leste ao exterior.

Por um lado, a partir de meados da década de 1950, são oferecidas à população soviética novas oportunidades de viajar e de contactar com estrangeiros, seja através da abertura da U.R.S.S. ao turismo em 1955, do turismo soviético para países de Leste ou para a Europa Ocidental (destino reservado a uma selecta elite), do

---

<sup>1</sup> Alexander Ginzburg citado por Vladislav Zubok, *Zhivago's Children*, p. 186



retomar das comunicações com russos emigrados ou do intercâmbio de estudantes com outros países. Esta saída da Rússia do isolamento possibilitou uma interacção inédita com a cultura ocidental anteriormente vedada, o que teve como consequência imediata mais visível um culto da mesma no movimento dos *stiliagi*, grupo jovem que tentava vestir-se “à ocidental”, com as roupas compradas a turistas ou no mercado negro, que ouviam a rádio *Voice of America* e aderiam aos gostos musicais por esta propagandeados, como o *jazz* e o *rock-and-roll*, também difundidos através do vinil ou, em finais de 1950, através das mais acessíveis cassetes pirateadas.<sup>2</sup>

Por outro lado, a abertura cultural da Rússia, a partir de meados da década de 1950, possibilitou a redescoberta do legado cultural do Modernismo e ofereceu a primeira possibilidade de contacto com a cultura contemporânea não soviética. O acesso a concertos norte-americanos a partir de 1955 — data em que *Porgy and Bess* de Gershwin se apresenta em Leninegrado, pela Everyman Opera Company<sup>3</sup> —, a ícones da música francesa, como Yves Montand em 1956, à literatura norte-americana que se começou a traduzir por volta de 1955-56 — como Theodor Dreiser, Upton Sinclair e Ernst Hemingway —, ao cinema italiano de Vittorio De Sica, Rossellini, Visconti e Fellini, e a exposições tão marcantes como a de Picasso em Moscovo e Leninegrado em 1956, fomentaram um apetite pela descoberta cultural que se revelou imparável. A estes primeiros sinais de abertura, seguiram-se outros de maior consistência e impacto, como o Festival da Juventude de Moscovo em 1957 — o qual marcou indelevelmente a geração de 1960, pela transformação operada dos valores e atitudes da cultura juvenil — e a assinatura de acordos de trocas culturais, em Outubro de 1957 com França e em Janeiro de 1958 com os Estados Unidos, resultando deste último a marcante exposição norte-americana realizada em Moscovo em 1959.

---

<sup>2</sup> Vladislav Zubok, *Zhivago's Children*, p. 94, 112

<sup>3</sup> Vladislav Zubok data esta redescoberta soviética da música norte-americana de finais de 1955, altura em que, segundo o autor, se inicia “a primeira vaga” de actuações musicais norte-americanas na União Soviética (Vladislav Zubok, *Zhivago's Children*, p. 96). Contudo, Regina Khidekel refere uma data ligeiramente anterior para este acesso do público soviético à música norte-americana: segundo a autora, em 1954 a *Rhapsody in Blue* de Gershwin foi apresentada no Moscow Column Hall. (Regina Khidekel, “It’s de Real Thing. Soviet and post-Soviet Sots Art and American Pop Art”, *It’s de Real Thing. Soviet and post-Soviet Sots Art and American Pop Art*. London, Minneapolis: Frederick R. Weisman Art Museum, University of Minnesota Press, 1998, p. 9)

Se, por um lado, esta abertura ao Ocidente representava um perigo evidente para a sustentação da credibilidade do sistema soviético — na medida em que exposições como a norte-americana de 1959 em Moscovo funcionavam como um “barómetro” para o progresso material soviético —, por outro lado essa experiência era contrabalançada pela redescoberta simultânea de países da Europa de Leste, do Terceiro Mundo e da China, a qual foi tão importante como a redescoberta do Ocidente. Intercâmbios enquadrados em programas de assistência a outros países socialistas e a países do Terceiro Mundo reiteravam, ao invés, a confiança no modelo soviético, ao exporem as idiosincrasias de diferentes temporalidades de desenvolvimento e ao corroborarem “o jugo da exploração capitalista” em contextos coloniais e pós-coloniais.

Não obstante as consequências paradoxais despoletadas pela abertura da U.R.S.S. ao exterior na década de 1950, o certo é que, como afirma Vladislav Zubok, a cortina de ferro fora definitivamente quebrada, o que se revelará um dos factores imprescindíveis à compreensão da emergência de uma produção artística que desafiará o paradigma do Realismo Socialista:

*Less than a decade after Stalin's death, the Iron Curtain around Soviet society was irrevocably breached. The glimpses and impressions of educated Russians were diverse and confusing, yet in general many Russians once again had an ability to see other worlds and develop a comparative framework for their culture and way of life.*<sup>4</sup>

Paralelamente a esta abertura e liberalização cultural, o entusiasmo de inícios da década de 1960 era também sustentado pelas recentes conquistas soviéticas na corrida espacial, como o lançamento do Sputnik, em 1957, e a viagem de Yuri Gagarin ao espaço, em 1961 — as quais reforçavam a proeminência internacional soviética e a confiança no futuro socialista —, e pelas esperanças depositadas nas reformas estruturais avançadas por Krushchev. Sob a nova liderança, o Estado começou a investir em infra-estruturas urbanas e industriais orientadas para o consumo, área negligenciada durante a época de Estaline. Por vezes denominado “New Deal” soviético, esta reorientação das prioridades económicas abrangia diversas áreas: políticas sociais (através da constituição de redes sociais de apoio à população, aumento do período de férias, diminuição das horas laborais, facilitação do acesso a

---

<sup>4</sup> Vladislav Zubok, *Zhivago's Children*, pp. 119-120

locais de veraneio, etc.); uma aposta na habitação e nos equipamentos sociais (através da construção de prédios de quatro ou cinco andares de apartamentos privados, na sua maioria recorrendo a unidades pré-fabricadas de fraca qualidade para acelerar o processo de construção e fazer face às carências habitacionais nas cidades; estes apartamentos ficarão popularmente conhecidos por *khrushcheby*, num jogo de palavras com *trushcheby*, que significa “bairro de lata”<sup>5</sup>); um investimento na educação (o que em conjugação com uma composição demográfica maioritariamente jovem — 55% da população tinha idade igual ou inferior a 30 anos, e apenas 10% da mesma tinha idade superior a 60 anos — resultará num significativo aumento do número de licenciados, os quais beneficiarão da expansão do mercado laboral em áreas técnicas e científicas criadas pela conjuntura de Guerra Fria); o programa de conquista das terras virgens para fazer face à escassez de bens alimentares; a tentativa de descentralização económica e industrial, através da abolição dos ministérios económicos e da sua substituição por conselhos económicos regionais, denominados *sovnarkhozy*, etc. O entusiasmo de Krushchev com os futuros resultados das suas reformas e com a firme crença na superioridade do sistema comunista levá-lo-á a afirmar, no XXII Congresso do PCUS em 1961, que a próxima geração soviética viveria no paraíso comunista. Na retórica de digladição da Guerra Fria, a tónica na corrida económica era agora claramente assumida; “Enterrar-vos-emos”, dizia um convicto Krushchev ao inimigo capitalista.

É esta conjuntura que forja o optimismo da *intelligentsia* russa que reemerge em 1960 e da qual fazem parte aquela que podemos designar por primeira geração de artistas não-oficiais, a qual começa a surgir em finais de 1950 e inícios de 1960. Entusiasmada pela liberalização de Krushchev, a *intelligentsia* dos anos 60, tal como Vladislav Zubok a caracteriza, sonhava com um “comunismo reformado”, numa “mistura de conhecimento amargo sobre o passado, optimismo sobre o futuro e um

---

<sup>5</sup> Lewis Siegelbaum, “The Khrushchev Slums. Housing Construction under Khrushchev”. Consultado em [www.soviethistory.org](http://www.soviethistory.org). a 29.02.2012

Victor Tupitsyn sustenta que as políticas de Krushchev para a habitação contribuíram para o início de uma era de “descomunalização” (“decommunalization”) na U.R.S.S. nos anos de 1960: devido às melhorias das condições habitacionais, os artistas começaram a ter os seus próprios estúdios ou a partilhar espaços de trabalho com colegas, o que terá contribuído para o início de uma arte não-oficial e para a formação de comunidades informais de artistas não alinhados pelo paradigma do Realismo Socialista. Victor Tupitsyn, “Nonidentity with Identity: Moscow Communal Modernism, 1950s-1980s”, *From Gulag to Glasnot. Nonconformist Art from the Soviet Union* (eds. Alla Rosenfeld and Norton T. Dodge), pp. 85-86

pensamento livre incipiente”<sup>6</sup>. Neste círculo intelectual, as classes profissionais dos cientistas e dos jornalistas assumiram um lugar proeminente. Os primeiros beneficiaram do culto no progresso da ciência dos anos 60 (sustentado pelas conquistas científicas e tecnológicas recentes, ao nível do armamento e da corrida espacial), das reformas na ciência soviética que ocorreram após a morte de Estaline (altura em que são criticadas as teorias de Lysenko e se abrem novos campos disciplinares, como a cibernética e a genética) e das condições privilegiadas de que gozavam (as quais passavam por operarem com linguagens pouco permeáveis à ideologia, por contactarem com cientistas estrangeiros ou por terem a possibilidade de conviver em cidades científicas mais ou menos “secretas”, como Akademgorodok, nas quais usufruíam de uma liberdade de discussão inédita para a restante sociedade<sup>7</sup>). Da assumpção da responsabilidade ética pelos cientistas derivará um dos primeiros exemplos de acção cívica e de dissidência na sociedade soviética, quando personalidades como Igor Kurcharov e Andrei Sakharov começarem a promover uma agenda de desarmamento e de pacifismo.

Por seu turno, os jornalistas não só beneficiaram da liberalização de Krushchev, como da aposta estratégica na contra-informação soviética para fazer frente à crescente infiltração da propaganda norte-americana através da *Voice of America* e *Radio Liberty*. Para atenuar à crescente sedução exercida pelos *media* ocidentais, as autoridades soviéticas, num primeiro momento, decidiram melhorar a qualidade da imprensa escrita. É neste contexto que Alexei Adzhubei, jornalista e genro de Krushchev, se torna editor da *Izvestia*, publicação que se transforma num dos principais jornais da *intelligentsia* devido ao liberalismo cultural que adopta. Associado ao ressurgimento de disciplinas banidas no tempo de Estaline, como a Sociologia e os Estudos de Opinião, o novo jornalismo, baseado na “honestidade” e na transmissão de informação de uma forma objectiva, propunha-se incentivar a criação de uma opinião pública esclarecida, patriótica, entusiasta e optimista.

---

<sup>6</sup> Vladislav Zubok, *Zhivago's Children*, p. 131

<sup>7</sup> “Dubna and Akademgorodok appeared at the time to be exemplars of an intellectual commune, a brotherhood of equals where all worked according to their abilities and received according to their contributions to the common cause. The scientists from the independent workshops of Timofeev-Ressovsky, Landau, and Budker appeared to be prototypes for a civil society otherwise nonexistent in the Soviet Union.” Vladislav Zubok, *Zhivago's Children*, p. 140

Também a televisão, cujo início das emissões na U.R.S.S. data de 1951, conhece uma mudança de estilo por volta de 1956. O início da realização de programas ao vivo — de que é exemplo a cobertura do Festival Internacional da Juventude de 1956 — oferece a primeira oportunidade dos seus conteúdos escaparem à censura, devido à inexistência de recursos tecnológicos para gravar e editar as reportagens, que assim seguiam para o ar sem outras mediações. A partir dos anos de 1960, a televisão ultrapassa mesmo a rádio e o cinema como veículo de transmissão de alta cultura para as massas: filmes, concertos, peças de teatro, discussões sobre livros e debates com personalidade no mundo da cultura eram parte integrante da programação, disseminando deste modo “normas de civilidade” e “novas modas”.<sup>8</sup>

Profundamente marcada pela destalinização iniciada por Krushchev e pelas esperanças de reforma e humanização do regime soviético, esta nova geração de intelectuais procurava uma nova ética, através da qual conseguisse forjar uma identidade em claro contraste com as elites culturais estabelecidas e agora associadas ao estalinismo. A crença renovada do projecto socialista — em breve quebrada, como vimos no quarto capítulo, pelos limites impostos à liberalização — ancorava-se na promessa de destalinização, promotora de um revisionismo da história soviética. Na feliz expressão do poeta David Samoilov, o optimismo surgia como uma “cura para as feridas do medo” deixadas pelo estalinismo.<sup>9</sup> Mantendo a firme crença na validade da teoria marxista e da sua experiência soviética, a nova *intelligentsia* dos anos 60, à semelhança da linha indicada pelo próprio Partido, salvaguardava a legitimidade do regime com um regresso ao marxismo e ao leninismo, responsabilizando o estalinismo pela corrupção dos seus princípios essenciais. Na busca de uma paternidade, esta elite traduzia esta deslocação de perspectiva ideológica e historiográfica com um “salto atrás” semelhante, procurando religar-se à geração de Pasternak e Akhmatova (a fustigada *intelligentsia* que fizera a transição do período pré-revolucionário para o período pós-revolucionário) e às tradições culturais, intelectuais e morais que sintetizavam, vistas agora como esmagadas, distorcidas e silenciadas pelo estalinismo. Deste modo, valores como a responsabilidade, a

---

<sup>8</sup> Vladislav Zubok, *Zhivago's Children*, pp. 152-153

<sup>9</sup> “David Samoilov recalled that the optimism of the late 1950s and early 1960s was “possibly beneficial and necessary. We had to heal the burning wounds in our minds. We had to heal the wounds of fear.”” Vladislav Zubok, *Zhivago's Children*, p. 160

veracidade e a sinceridade compunham o novo cânone ético com o qual a nova *intelligentsia* se pretendia diferenciar identitariamente da elite estalinista.<sup>10</sup>

É este contexto que nos permite compreender a emergência e a produção da primeira geração de artistas não-oficiais. Como vimos no quarto capítulo, esta geração começa a emergir em finais da década de 1950 e inícios da década de 1960. Comunidades artísticas informais, como o grupo que gravitava em torno de Eli Beliutin, o Grupo dos Oito criado no seio da MOSKh<sup>11</sup> ou o grupo de Lianozovo<sup>12</sup>, tentavam recuperar a tradição interrompida do Modernismo ocidental e russo, explorando diversas linguagens, como o Fauvismo, o Futurismo, o Cubismo, o Abstraccionismo, o Suprematismo, o Expressionismo, o Construtivismo, o Surrealismo, ou recuando mesmo a referências de oitocentos, como Cézanne, o Impressionismo ou o Simbolismo, ou até à pintura de ícones russa. Não se encontravam, contudo, unificadas esteticamente. A sua ambição decorria do *ethos* geral da *intelligentsia* dos anos 60: recuperar as tradições das primeiras décadas do Modernismo, agora perspectivadas como uma época dourada e redentora esmagada pelo estalinismo. Este “salto atrás” significava assim um “recomeço” artístico, um regresso a um curso interrompido pela instauração do Realismo Socialista (equacionado com o estalinismo) de modo a conseguir, através da sua assimilação, “renascer” artística e moralmente. Em suma, a recuperação das diversas linguagens artísticas modernistas simbolizava, nesta conjuntura dos anos 60, a própria

---

<sup>10</sup> Vladislav Zubok, *Zhivago's Children*, p. 162

<sup>11</sup> O Grupo dos Oito era estilisticamente heterogêneo e tinha como objectivo principal a organização de exposições colectivas. O espectro das suas abordagens abrangia desde obras cubistas, expressionistas a semi-abstractas, contando entre os seus membros pintores como Nikolai Andronov, Vladimir Weisberg, Boris Birger e Pavel Nikonov. Valerie L. Hillings, “Official Exchanges/Unofficial Representations: The Politics of Contemporary Art in the Soviet Union and the United States, 1956-1977”, *Russia!*, p. 355. Site da Galeria Tretyakov, Moscovo: [www.tretyakvgallery.ru/en/collection/\\_show/author](http://www.tretyakvgallery.ru/en/collection/_show/author), consultado a 12.03.2012

<sup>12</sup> O grupo de Lianozovo, círculo de artistas e poetas liderado pelo poeta, artista e filósofo Evgeny Kropivnitsky (1893-1979), que deve a sua designação ao nome da aldeia, nos arredores de Moscovo, onde vários artistas viviam e trabalhavam, contava entre os seus membros artistas como Valentina Kropivnitskaia, Lev Kropivnitsky (filhos de Evgeny Kropivnitsky), Oskar Rabin (casado com Valentina Kropivnitskaia e personalidade que mais se destacará neste núcleo), Lydia Masterkova, Vladimir Nemuhkin, Nikolai Vechtomov e os poetas Vsevolod Nekrasov, Genrikh Sapgir e Igor Kholin. Sobre este grupo ver: Vladislav Zubok, *Zhivago's Children: the last Russian intelligentsia*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2009, p. 188; Valerie L. Hillings, “Official Exchanges/Unofficial Representations: The Politics of Contemporary Art in the Soviet Union and the United States, 1956-1977”, *Russia!*, pp. 356-357; Victor Tupitsyn, “Nonidentity with Identity: Moscow Communal Modernism, 1950s-1980s”, *From Gulag to Glasnot. Nonconformist Art from the Soviet Union* (eds. Alla Rosenfeld and Norton T. Dodge), pp. 82-83

“destalinização” da criação artística soviética. Como recordaria o poeta Joseph Brodsky,

*As I look back, I can see that we started from scratch — to be more precise, we began from a place which was startlingly devastated, and we tried, intuitively rather than consciously, to resurrect the effect of the continuity of culture, to restore its forms and tropes, and to fill in the few forms which survived but were mostly compromised, with our own, novel or seemingly novel, modern content.*<sup>13</sup>

Este “regresso” ao Modernismo idealisticamente associado à era leninista foi transversal a várias áreas. Ao nível da literatura, observou-se um esforço para recuperar obras e personalidades silenciadas durante o estalinismo. Ilya Ehrenburg, figura cimeira deste renascimento, publica em 1960 um artigo na *Novy Mir*, intitulado “Povo. Anos. Vida”, no qual reabilita personalidades apagadas pela cultura estalinista. A própria publicação *Novy Mir* ganha um renovado fôlego com o regresso do escritor Alexander Tvardovsky à sua direcção, em 1958. O periódico passará sob a sua égide, e dentro das possibilidades abertas pela liberalização, a funcionar como o jornal literário da *intelligentsia*, com uma política liberal, cosmopolita e pluralista. Voltará, por um lado, a publicar clássicos da literatura russa, e por outro, a funcionar como espaço de publicação para escritores contemporâneos em busca de um estilo renovado: um “estilo contemporâneo”, com uma “consciência sincera” e com uma capacidade de “falar moderno”, onde Vladislav Zubok discerne paralelismos com a *Beat Generation*, com a *Nouvelle Vague* francesa e com o Neo-realismo italiano e alemão.<sup>14</sup> No “salto atrás” até ao Modernismo empreendido pela destalinização literária, Maiakovsky é erigido como modelo exemplar para a poesia. O monumento que lhe é consagrado na Rua Gorky em Moscovo, inaugurado em 1959, torna-se um local de reunião pública para recitais informais de poesia, onde novas vozes líricas, como Evgeny Yevtushenko e Andrei Voznesensky, podiam disseminar uma literatura nova, cuja sinceridade, dúvidas e angústias se apresentava em claro contraste com o cânone literário do Realismo Socialista. Rapidamente o local da Praça Maiakovsky — denominado *Mayak* — se tornou um ponto de encontro, onde se reunia uma incipiente

---

<sup>13</sup> Joseph Brodsky citado por Andrei Erofeev, “Nonofficial Art: Soviet Artists of the 1960s”, *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s* (eds. Laura Hoptman and Thomáš Pospisyl), p. 45

<sup>14</sup> Vladislav Zubok, *Zhivago's Children*, p. 170

comunidade cívica e onde se trocavam informações e materiais de leitura manuscritos ou na forma de *samizdat*.<sup>15</sup>

A primeira geração de artistas plásticos não-oficiais estava assim integrada em comunidades informais que incluíam escritores, poetas, músicos, jornalistas e cientistas. A pluralidade e heterogeneidade de linguagens e técnicas que empregava reflectia, como nos diz Boris Groys, a variedade de estilos reprimidos pelo Realismo Socialista. O que lhes era comum, prossegue, era o entendimento do papel do artista na sociedade como o “artista-herói modernista sofrendo pela verdade artística individual e lutando contra um ambiente social frio e hipócrita”.<sup>16</sup>

Contudo, as esperanças da geração de 1960 numa renovação política e cultural cedo começaram a ser frustradas pela política cultural errática e contraditória de Krushchev. Como vimos no quarto capítulo, o desenvolvimento descontrolado de uma arte que fugia aos parâmetros prescritos pelo Realismo Socialista ameaçava o monopólio do Partido sobre a definição da identidade cultural soviética. Assim, a partir do já mencionado episódio na Galeria Manége, em Dezembro de 1962, o Partido começa a estabelecer os limites da liberalização cultural, o que se saldará

---

<sup>15</sup> O fenómeno da *samizdat* começou a desenvolver-se entre 1959 e 1962 na União Soviética, designando uma técnica de reprodução clandestina de textos ou livros, a qual consistia em dactilografar várias páginas de uma só vez (cerca de 8 a 9 páginas) recorrendo a papel químico. Inicialmente, as *samizdat* começaram em Moscovo, mas posteriormente foram também produzidas em Leninegrado. Esta técnica de reprodução e disseminação de literatura não-oficial foi de enorme importância para a criação e promoção de comunidades não-oficiais e para a possibilidade de circulação de ideias livre da censura oficial. O termo foi inventado pelo poeta Nikolai Glazkov e deriva da junção de duas palavras, significando “auto-publicado”. Ver Vladislav Zubok, *Zhivago's Children*, pp.185-189

<sup>16</sup> Boris Groys, “The Other Gaze: Russian Unofficial Art’s View of the Soviet World”, *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art Under Late Socialism* (ed. by Aleš Erjavec), p. 56  
Todavia, como ainda nos diz Groys, essa convicção modernista numa verdade artística individual revelar-se-ia problemática, na medida em que ela só era legitimada pelo paradigma historiográfico modernista se apresentasse uma inovação ou originalidade relativamente ao que havia sido realizado anteriormente. Ainda que a Cortina de Ferro conhecesse agora algumas brechas, os artistas soviéticos permaneciam bastante isolados, o que os impedia de uma sincronia com o compasso dos centros do Modernismo internacional e, consequentemente, condenava a sua produção artística a derivações anacrónicas sem possibilidade de um verdadeiro reconhecimento historiográfico modernista: “This claim to individual truth advanced by most of the Russian unofficial artists at that time appears to be somewhat problematic. Their almost complete isolation from the international art scene meant that they could not produce an innovative art that would give an objective, art-historical credibility to their claims to genuine individuality. After the Soviet system had opened itself to the outside world in the 1980s, they learned that if an artwork does not appear innovative or original in the international art context, it cannot be regarded as having developed out of an authentic inner impulse. This discovery was a painful realization for many of the unofficial artists, who had tended to appropriate and rather naively invest in the radically individualistic rhetoric of modernism, above all in its radically oppositional posture, its contempt for all manifestations of contemporary mass culture.” Boris Groys, “The Other Gaze: Russian Unofficial Art’s View of the Soviet World”, *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art Under Late Socialism* (ed. by Aleš Erjavec), p. 56



numa reafirmação dos princípios essenciais do paradigma historiográfico do Realismo Socialista. A partir do episódio na Manége, o Partido endurece o seu controlo sobre a cultura e, paralelamente, o optimismo dos *shestidesiatniki* — expressão que designava “as pessoas dos anos 60” — começa a desvanecer-se ao longo da restante década de 1960.<sup>17</sup> Embora nunca mais se regresse aos extremos da repressão estalinista e as autoridades se vejam doravante obrigadas a conviver com uma cultura não-oficial, sucedem-se acontecimentos que não só destroem a crença na liberalização e reforma do sistema trazida pelo XX Congresso do PCUS, como ameaçam a própria sustentação da crença no socialismo, potenciando a emergência de um movimento dissidente. A subida de Brejnev ao poder, após o afastamento de Krushchev em 1964, não introduz alterações significativas na forma de perspectivar a necessidade de controlar uma liberalização que o poder vê como perigosa para a coesão interna e como fragilizadora da sua imagem no exterior.<sup>18</sup>

O julgamento do poeta de Leninegrado Joseph Brodsky, em 1964, confirmaria aos mais optimistas os estreitos limites da liberalização cultural. Um ano depois, os

---

<sup>17</sup> A última sequência do episódio da Galeria Manége referido no quarto capítulo ocorre em Março de 1963, num encontro com a elite cultural no Kremlin. Nesse encontro, Krushchev declara peremptoriamente o fim da liberalização artística: “The Thaw is over. This is not even a light morning frost. For you and your likes it will be the *arctic* frost. [long applause] We are not those who belonged to the Petöfi Club. We are those who helped smash the Hungarians [applause].” Vladislav Zubok, *Zhivago's Children*, p. 214

<sup>18</sup> Vladislav Zubok caracteriza do seguinte modo a política cultural de Brejnev: “The new Soviet leader, Leonid Brezhnev, secretly admired Stalin; he had never forgotten the victory parade in 1945, when he, along with thousands of other victorious officers and soldiers, had marched across Red Square, past Lenin’s Tomb, where Stalin had stood. Two years later Stalin canceled the celebration of Victory Day. In May 1965 Brezhnev addressed the senior military and announced that from then on the victory parade would be an annual ceremony. He also mentioned the “great services” rendered by Stalin during the war. The audience responded with enthusiastic applause. This applause provided a rude jolt to Stalin’s hundred’s of thousands of victims, their children and family members, and everyone else who had believed that de-Stalinization was irreversible. Instead of remembering and repenting for the terrible past, many Soviet citizens wanted to repress and forget it, while glorifying the war victory.

The creeping “re-Stalinization” attempted by the new regime combined with other, quite contradictory trends. At first, the Kremlin leaders, Leonid Brezhnev among them, took steps to win popularity among educated classes, the most rapidly growing sector of Soviet society. The Politburo abolished certain punitive measures, attributed to Khrushchev, against the artistic milieu, such as the campaign against abstract art. Some films that had previously been banned appeared on the screen. After October 1964 *Pravda* began to publish editorials and articles calling for the reform of Soviet communism in the spirit of “eternal human values” and even for “expanding the ethos of the intelligentsia (*intelligentnost*) among the entire Soviet people.” Assim, a política cultural de Brejnev, à semelhança da do seu antecessor, revelar-se-á contraditória: não obstante dar sinais de reconhecimento do papel da *intelligentsia* e de lhes fornecer esperanças quanto à sua participação em projectos de reforma do sistema, prossegue com a repressão sobre agentes culturais não alinhados com o paradigma do Realismo Socialista, como o demonstram inequivocamente as prisões de Siniavsky e Daniel em 1965. Vladislav Zubok, *Zhivago's Children*, p. 260

escritores Andrei Siniavsky (conhecido no Ocidente pelo seu pseudónimo Abram Tertz) e Yuli Daniel são presos. Contudo, e pela primeira vez, a *intelligentsia* não fica refém do medo da repressão e reage com protestos e com a organização de redes de apoio informais para os escritores detidos e seus familiares. Deste incipiente confronto ao poder nasce o Movimento pelos Direitos Humanos, o qual, invocando os direitos consagrados na Constituição Soviética, exigia o respeito pela liberdade de expressão e o direito a um julgamento justo. Ao longo da década, o movimento ganhará força e proeminência através de personalidades como Andrei Sakharov e Ylena Bonner.

Efectivamente, embora as admoestações, prisões, deportações e inclusivamente expulsões de personalidades do mundo da cultura se continuem a verificar, a U.R.S.S. não regressará ao isolamento e repressão de outrora, o que resulta numa “tolerância contrariada” das autoridades perante determinados gestos de dissidência e numa maior permissividade perante a diversificação cultural. De resto, o absoluto controlo sobre a produção cultural implicava um regresso à implacabilidade repressiva estalinista, a qual se tornava problemática e contraproducente para a imagem exterior da União Soviética num momento em que qualquer gesto repressivo era capitalizado pela propaganda ocidental.

Prova dessa mesma permissividade é a controlada redescoberta do Modernismo russo ao longo da década de 1960 de que demos conta no quarto capítulo — através das exposições de El Lissitsky em Moscovo em 1960, de Rodchenko, Tatlin e Malevitch em 1962, de Falk, Larionov e Goncharova em 1965, de Petrov-Vodkine e Chekrygin em 1966 e de Filonov em 1967 —, a continuação da realização de exposições de arte moderna ocidental na U.R.S.S. — de que são exemplos a exposição norte-americana *Graphic Arts: USA*, organizada pela USIA, que circulou pela U.R.S.S. entre 1963 e 1964, a exposição de Fernand Léger apresentada em Moscovo em 1963<sup>19</sup> —, a continuação do desenvolvimento da arte não-oficial ou o revisionismo que se operou em diversas áreas científicas.

Um campo disciplinar onde a destalinização teve um impacto marcante foi a História. Como afirma Vladislav Zubok, entre 1965 e 1967 assistiu-se à emergência

---

<sup>19</sup> Jacques Rozenblum, “La peinture post-stalinienne”, *Russie-U.R.S.S., 1914-1991. Changements de regards*. (éd. pour Vladimir Berelowitch et Laurent Gervereau), p. 177

de “uma exigência pública pela revisão do passado estalinista e do materialismo dialéctico marxista-leninista”:

*From 1965 to 1967 the most important phenomenon of the emerging movement was the public demand for revision of the Stalinist past and Marxist-Leninist dialectical materialism. The interpretation of Soviet history and Marxism-Leninism itself, once the monopoly of the regime, had suddenly become explosive material in the hands of writers, historians and philosophers.*<sup>20</sup>

Como sustentámos no quarto capítulo ao analisarmos a emergência do nacionalismo em meados da década de 1930, a detenção do monopólio sobre a historiografia soviética era tão importante para o Partido como o controlo total sobre a produção artística, pois ambos eram instrumentos essenciais para a construção e modelação da imagem identitária do regime. Deste modo, o revisionismo historiográfico que se inicia em meados da década de 1960 pode ser considerado uma pequena revolução atentatória contra o monopólio que o Partido até então detivera sobre uma área tão essencial e sensível para a sustentação da sua legitimidade, o que nos permite compreender a temeridade com que necessariamente o encarava e a repressão com que lhe respondia.

A grande maioria dos intelectuais da geração de 60 havia conhecido o terror estalinista e muitos tinham vítimas do mesmo no seu núcleo familiar. Não admira assim o empenho demonstrado nesta reconstrução historiográfica. O escritor Konstantin Simonov, revendo a liderança estalinista, apresentou em 1965 a tese de que o quase colapso da Rússia perante a invasão alemã em 1941 fora o resultado do Terror estalinista, na medida em que o medo assimilado paralisou a liderança soviética e a tornou passiva perante os agressores. Igualmente em meados da década, os irmãos Zhores e Roy Medvedev, o primeiro biólogo de formação, o segundo historiador, investigavam a época estalinista. Zhores Medvedev começou então a escrever sobre a destruição da sua disciplina pelas teorias de Lysenko, distribuindo as suas conclusões através de *samizdat*. Roy Medvedev começou a escrever a história do estalinismo a partir de 1965-66, distribuindo os capítulos que terminava a amigos. Simultaneamente, começa a editar um “jornal político” *samizdat* que reflectia sobre as dinâmicas do poder depois da queda de Krushchev. Mesmo no seio das instituições

---

<sup>20</sup> Vladislav Zubok, *Zhivago's Children*, p. 269

oficiais, como no Instituto de História da Academia de Ciências — o principal centro de pesquisa histórica na U.R.S.S. —, começaram-se a produzir obras impulsionadas pelo revisionismo do estalinismo. Os académicos da instituição prepararam dois volumes sobre a história da colectivização dos campos, criticando a destruição do campesinato — que viam como uma traição das políticas leninistas — e fazendo revelações bombásticas, baseadas na consulta de documentos oficiais, sobre a destruição do gado e de outros recursos, bem como sobre a fome na Ucrânia, no Norte do Cáucaso e na bacia do Volga. A censura impediu a publicação desta investigação, mas não conseguiu impedir uma crescente atmosfera liberal dentro do Instituto de História, o qual começou a organizar discussões sobre a história recente do país.

Outro produto deste revisionismo historiográfico foi a publicação, em Abril de 1965, da obra *22 de Junho, 1941* do historiador Alexander Nekrich, na qual o autor desafiava a versão oficial sobre a entrada da U.R.S.S. na II Guerra Mundial e que teve enorme ressonância pública. Atemorizadas por esta perda de controlo sobre o monopólio interpretativo da História, as autoridades oficiais prepararam um ataque à obra no Instituto do Marxismo-Leninismo em Fevereiro de 1966. Contudo, e à semelhança do que acontecera perante a prisão de Siniasvky e Daniel, o convocado encontro entre historiadores e filósofos não resultou na pretendida crítica pública a Nekrich, mas antes numa demonstração de solidariedade dos seus pares. O próprio comité do Partido no Instituto de História da Academia das Ciências apoiou Nekrich, e após discussões despoletadas pelo incidente, redigiu um relatório às autoridades exigindo a abertura dos arquivos e o livre acesso a documentos classificados. A abertura revelou-se imparável: em discussões posteriores no Instituto de História, vários historiadores invocavam o direito a fazer investigação e a publicar estudos sobre os crimes estalinistas.<sup>21</sup>

O revisionismo historiográfico de meados da década de 1960 movia-se dentro do enquadramento do marxismo-leninismo, não questionando os seus pressupostos essenciais, mas responsabilizando o estalinismo pela sua adulteração e acreditando que contribuía activamente para a reforma do socialismo. Porém, a exigência de “saber toda a verdade e nada menos do que a verdade” sobre o passado era um perigoso abrir de uma caixa de Pandora para a credibilidade do sistema soviético e

---

<sup>21</sup> Vladislav Zubok, *Zhivago's Children*, pp. 269-272

para a manutenção da crença da sociedade no projecto que a unificava. Exemplo disso é a experiência que Yelena Bonner tem ao pesquisar o passado do seu padraсто Georgi Alikhanov, um Bolchevique arménio vítima das purgas estalinistas, nos arquivos da Arménia. As suas descobertas, conta-nos Zubok, “destroem a sua visão romântica sobre a Revolução e sobre a Guerra Civil. Os documentos contavam uma história de incomensurável crueldade, intrigas sujas e sofrimento.”<sup>22</sup> Esta desilusão relativamente ao refúgio idealizado pela destalinização — a era leninista — conduziu-la-á, tal como ao seu marido Sakharov, a rejeitar a violência revolucionária e a promover o pacifismo e a defesa dos Direitos Humanos. O perigo do revisionismo historiográfico para o poder soviético começa já a revelar-se: para além da perda do monopólio do Partido sobre a perspectiva historiográfica, ele podia conduzir não só a uma crítica do estalinismo, encontrando temporário refúgio num leninismo idealizado, como inclusivamente a uma desilusão com a própria época revolucionária e com o leninismo. E aí perdia-se o último abrigo da crença no projecto socialista, ameaçando os pilares mais essenciais da coesão social soviética.

Efectivamente, se a década de 1960 se iniciara numa atmosfera de optimismo e entusiasmo, o defraudar das esperanças na liberalização do socialismo trará consigo um gradual abandono dos mesmos e a sua substituição por uma descrença na possibilidade de reforma do sistema. O golpe final neste optimismo foi intervenção soviética na Primavera de Praga, em 1968. Embora o ano de 1968 tenha sido um ano de acesa contestação em todo o mundo — desde os protestos estudantis associados à Nova Esquerda nos EUA, França, Alemanha, etc., à Revolução Cultural Chinesa —, a *intelligentsia* russa seguia com muito maior atenção os acontecimentos de outros países socialistas do que aqueles ocorridos em países do mundo ocidental, já que com estes partilhava um tipo de experiência histórica — o socialismo — do qual deduzia expectativas comuns relativamente às possibilidades de futuro. Como afirma Vladislav Zubok, a diferente evolução entre os países do Bloco de Leste e os países do mundo ocidental decorrente da divisão geopolítica da Guerra Fria, fazia com que a *intelligentsia* russa tendesse a perspectivar a esquerda ocidental dos anos 60 como ingénua e potencialmente perigosa: sentindo que a experiência histórica do Ocidente a privara de vivenciar a aplicação das doutrinas que defendiam, era-lhe difícil

---

<sup>22</sup> Vladislav Zubok, *Zhivago's Children*, p. 270

compreender cabalmente, devido aos poucos contactos com os países ocidentais, o significado desses movimentos no seu contexto concreto:

*Zhivago's children*<sup>23</sup> observed these revolutionary developments with keen interest, although with a sense of detachment. All of them, from the enlightened apparatchiks to the dissidents, repudiated China's Cultural Revolution. Many who had been students immediately following World War II remembered their Chinese classmates as dogmatic Stalinists. The consensus among human rights advocates and in the broader circles of intellectuals of leftist sympathies was that Mao Zedong had unleashed the fanatical mob against the Chinese intelligentsia. (...) Among Moscow and Leningrad intellectuals, reactions to events in the West varied. Some people were excited by the students' revolt and saw in it a confirmation of the thesis that the intelligentsia, both in the West and in the Soviet Union, was in the vanguard of change. Western intellectuals wanted to refresh the Marxist revolutionary perspective and encourage rebellion against bureaucracy, and the emphasis on individual rights also appealed to many Russian intellectuals. Western rock, the music of cultural protest, spread among Soviet youth with the same speed as the popular lyrics and songs of Russian poets. At the same time, in the disabused view of Zhivago's children, the West protesters were too naive and extreme. They sympathized with Maoist destructive violence and overlooked the cruel side of Third World guerrillas from Vietnam to Latin America. They demanded an end to authoritarian and "reactionary" practices within Western pluralist democracy. For their Soviet counterparts, this freedom to express protest was in itself an impossible dream. As Zhivago's children watched the clashes between riot police and Western protesters, they were struck not by the police brutality, but rather by the fact that such mass protesters were a daily reality. In the Soviet Union the mass riots of 1962 had ended in execution or imprisonment. One Moscow intellectual, a correspondent for Literaturnaia Gazeta, who happened to be in Europe in 1968, discovered that he could no longer indentify with students at the Sorbonne who carried images of Mao and Che Guevara but also of Lenin, Trotsky, and even Stalin. He was sick of the leaders' portraits on Red Square at home. At the same time, Western protesters were completely ignorant of the tragic communist experience and realities.<sup>24</sup>

Mais próximos e com maiores afinidades com países do Bloco de Leste, os intelectuais russos seguiam assim com muito maior interesse o activismo político dos seus congéneres checoslovacos. Como diria a activista pelos direitos humanos Ludmilla Alexeyeva, “era mais fácil transformar a realidade soviética num socialismo com um rosto humano do que numa democracia burguesa”.<sup>25</sup> As esperanças desta geração de intelectuais foram assim reavivadas com as exigências de reforma na Checoslováquia, levando-os de novo a acreditar numa possibilidade de reforma do

---

<sup>23</sup> Vladislav Zubok emprega a expressão “Zhivago's children” para designar a *intelligentsia* russa que reemerge em inícios do anos de 1960 e a qual se relaciona com a *intelligentsia* russa que faz a transição do período pré-revolucionário para o período pós-revolucionário (e da qual fazem parte personalidades como Boris Pasternak e Anna Akhmatova) numa relação de paternidade metafórica.

<sup>24</sup> Vladislav Zubok, *Zhivago's Children*, pp. 282-283

<sup>25</sup> Ludmilla Alexeyeva citada por Vladislav Zubok, *Zhivago's Children*, p. 284

socialismo, a qual acreditavam que se poderia estender desse epicentro à Rússia e aos restantes países da Europa de Leste. Face a estas expectativas, a invasão soviética da Checoslováquia a 21 de Agosto de 1968 foi um choque do qual nenhuma réstia de optimismo recuperou. A *intelligentsia* russa não se ergueu em protestos significativos, o que em parte ditou o seu colapso moral, como sustenta Zubok.<sup>26</sup> A partir de então, a repressão na U.R.S.S. intensificou-se e a palavra “reforma” tornou-se tabu. O fracasso da Primavera de Praga foi o último golpe na crença da *intelligentsia* no socialismo, e aquele que divide duas posturas geracionais: entre a geração de 50-60 e as suas esperanças de redenção do sistema e da sua cultura — e de cujo *ethos* participa a primeira geração de artistas não-oficiais — e a geração de 70-80, descrente de

---

<sup>26</sup> O único protesto contra a invasão da Checoslováquia ocorreu na Praça Vermelha a 25 de Agosto e contou apenas com sete manifestantes, todos eles pertencentes ao Movimento pelos Direitos Humanos. Segundo Zubok, o regresso do medo face à repressão do Estado destruiu moralmente uma *intelligentsia* que se via como politicamente comprometida e activa: “The myth of a socially engaged and morally potent intelligentsia collapsed in August 1968, smashed by the brutal force of the authoritarian state. Above all, intellectuals were again afraid of the increasing KGB repression.” Vladislav Zubok, *Zhivago's Children*, pp. 292-293

Por outro lado, como sustenta Tony Judt, a invasão soviética da Checoslováquia em 1968 foi o golpe derradeiro no comunismo não só no Bloco de Leste, mas para a esquerda ocidental em geral, marcando o termo de um “ciclo de ideologia política com 180 anos”: “Reflectindo em anos posteriores sobre as suas memórias de 21 de Agosto de 1968, quando as tropas do Exército Vermelho irromperam numa reunião de dirigentes checos do partido e um soldado se perfilou atrás de cada membro do Politburo, Mlynar recordou que “num tal momento o nosso conceito de socialismo passa para último lugar. Mas ao mesmo tempo sabemos que tem uma ligação directa de qualquer espécie com a arma automática apontada às nossas costas”. Foi esta ligação que marcou o ponto de viragem definitivo na história do comunismo, até mesmo mais do que a tragédia húngara de 1956.

A ilusão de que o comunismo era reformável, que o estalinismo fora um passo em falso, um erro que ainda podia ser corrigido, que os ideais centrais do pluralismo democrático ainda podiam de certo modo ser compatíveis com as estruturas do colectivismo marxista, essa ilusão foi esmagada pelos tanques a 21 de Agosto de 1968 e nunca se recompôs. Alexandre Dubcek e o seu Programa de Acção não eram um início, mas um fim. Nunca mais os ou reformadores olhariam para o Partido governante para realizarem as suas aspirações ou adoptarem os seus projectos. O comunismo na Europa de Leste cambaleou, sustentado por uma inverosímil aliança de empréstimos estrangeiros com baionetas russas: a carcaça apodrecida foi finalmente retirada em 1989. Mas a alma do comunismo tinha morrido vinte anos antes: em Praga, em Agosto de 1968. (...) Foi uma das desilusões da época os anos 60 terem sido uma era de intensa consciência política. “Toda a gente” (ou pelo menos toda a gente com menos de 25 anos que frequentasse um estabelecimento educacional e atraída pelas ideias radicais) estava nas ruas e mobilizada por uma causa. O esvaziamento das causas — e a desmobilização das décadas seguintes — confere portanto, em retrospectiva, um ar de insucesso a uma década de frenética actividade política. Mas em certos aspectos importantes os anos 60 foram de facto uma década vital pelas razões opostas: foram o momento em que os europeus em ambas as metades do continente começaram a *voltar as costas* definitivamente às políticas ideológicas.

Assim, os slogans e projectos da geração de sessenta, longe de reacenderem uma tradição revolucionária cuja linguagem e símbolos procuraram energicamente reanimar, podem ser vistos em retrospectiva como tendo sido o seu canto do cisne. Na Europa de Leste o interlúdio “revisionista” e o seu trágico desenlace fizeram as despedidas às últimas ilusões do marxismo como prática. No Ocidente, as teorias marxistas e paramarxistas elevaram-se acima de qualquer relação com a realidade local, desqualificando-se para qualquer papel futuro num debate público sério. Em 1945 a Direita radical tinha-se desacreditado como veículo legítimo para a expressão política. Por 1970, a Esquerda radical estava decidida a emulá-la. Um ciclo de ideologia política com 180 anos na Europa estava a chegar ao fim.” Tony Judt, *Pós-Guerra*, pp. 512 e 514

qualquer possibilidade de reforma e adoptando um quadro de valores completamente distinto da sua predecessora — e da qual fazem parte a segunda geração de artistas não-oficiais, a qual começa a emergir em finais dos anos 60 e inícios dos anos 70.

Efectivamente, ao contrário da geração de 1950-1960, educada durante a fase final do estalinismo e nos primeiros anos do Degelo de Krushchev — e por isso com memória (pessoal e dos seus antepassados directos) da repressão estalinista e dos tempos difíceis da II Guerra Mundial —, a nova geração de 1970-80 era a primeira geração soviética a nascer e crescer em tempo de paz e sem memória dos horrores do passado. Zubok apelida-a de “nova geração sem rebeldes ou causa”<sup>27</sup>: quebradas as esperanças de liberalização, a nova geração parecia adaptar-se à atmosfera pragmática e dúplice da era de Brejnev, ao período que os ideólogos oficiais caracterizaram como o do “socialismo real e vigente”, mas que foi sentido retrospectivamente por muitos como uma época de estagnação.<sup>28</sup>

À semelhança de um entusiasmo comum com que a década de 60 se inaugura em ambas as potências, também nesta nova geração soviética reconheceremos afinidades nos valores, atitudes e posicionamentos com os primeiros indícios do pós-modernismo ocidental. Efectivamente, os novos valores “pós-socialistas” emergentes nesta geração relacionam-se com o declínio do idealismo, com um crescente conformismo e individualismo, e com um progressivo desejo de privacidade, mobilidade e ocidentalização. Em claro contraste com a geração precedente, a nova

---

<sup>27</sup> Vladislav Zubok, *Zhivago's Children*, p. 315

<sup>28</sup> Na era de Brejnev (1964-1982), toda a impetuosidade entusiasta e idealista que caracterizou o desejo sincero de reformas da era de Krushchev é abandonado. A outra face da estabilidade do período era uma crescente desmotivação ideológica e uma estrutural estagnação política e económica. Como afirma Peter Kenez: “Lenine, Estaline e Krushchev haviam acalentado grandes esperanças de remodelar a sociedade que governavam. Essa energia quase maníaca estava ausente da era de Brejnev, e por isso todo o estilo da liderança era diferente. O país era governado através do consenso, e as decisões eram tomadas por uma oligarquia invulgarmente estável.” Ou ainda: “Contrariamente às promessas utópicas da era de Krushchev, os propagandistas deste período conservador abrandaram a sua retórica: pararam de estipular as datas em que a produção da economia soviética ultrapassaria a dos Americanos. Como o regime soviético veio a cair pouco depois, a era que antecedeu essa queda é geralmente vista como uma período de oportunidades perdidas e estagnação. Nos seus próprios termos, porém, o regime de Brejnev não foi mal sucedido. O problema era que em vista do declínio do empenho ideológico e da incapacidade da economia cumprir as promessas tantas vezes repetidas, a fonte de legitimidade, a principal medida do sucesso, passou a ser a força militar.” Peter Kenez, *História da União Soviética*, pp. 284-285 e p. 288

Uma anedota da época ilustra particularmente bem esta atmosfera: “Stalin, Khrushchev, and Brezhnev are sitting in a train compartment. Suddenly, the train comes to a halt. Stalin gives the order to shoot the engineer. The train continues to stand still. Khrushchev rehabilitates the engineer — still no movement. Brezhnev draws the curtains over the windows and says: “At last, we’re moving again.”” Citado por Vladislav Zubok, *Zhivago's Children*, p. 298



geração abandona de uma forma geral o activismo político ou qualquer réstia de radicalismo e substitui-os por uma postura distanciada relativamente à realidade soviética, à qual se passa a dirigir através da ironia, do sarcasmo e do humor. A *intelligentsia* russa dos anos 60 continua a subsistir em ilhas de dissidência ou semi-dissidência, prossequindo a sua cruzada pelos direitos humanos, mas já profundamente abalada na sua crença numa possibilidade de reforma do socialismo. A nova geração tende a ver os dissidentes dos anos 60 como “D. Quixotes”, lutando por causas que poucas possibilidades têm, aos seus olhos, de vingar.<sup>29</sup> Como afirma Boris Groys,

*By the 1970s belief in the malleability of human nature had collapsed in the Soviet Union. Amid the greyness of everyday life in the late communist era everyone was already dreaming the dreams of Western mass culture.*<sup>30</sup>

A segunda geração de artistas não-oficiais vai traduzir e reflectir sobre esta transformação de mentalidades. Contrariamente à primeira geração de artistas não-oficiais — moralmente comprometida, como toda a sua geração, com a idealizada possibilidade de uma redenção artística através de um regresso ao Modernismo (ou de uma redenção política através de um regresso ao Leninismo), a segunda geração de não-oficiais, descrente da possibilidade de mudança, encontra uma forma de se relacionar com a realidade soviética através da análise crítica, irónica e sarcástica da mesma. Como afirma Boris Groys, enquanto a postura modernista da primeira geração de artistas não-oficiais os fazia erigir contra o Estado soviético e contra a sua cultura de massas (a propaganda e o Realismo Socialista), vista como algo de estranho à Rússia, a segunda geração de artistas não-oficiais adopta uma postura inversa, envolvendo-se crítica e ironicamente com a cultura de massas soviética:

---

<sup>29</sup> Vladislav Zubok, *Zhivago's Children*, pp. 315-323. “Semi-dissidentes” era a designação que se empregava para designar intelectuais que, embora se identificassem com a causa da liberalização do regime, se abstinham de assinar petições e de participar em manifestações que pudessem comprometer a posição (social, profissional, económica) privilegiada de que desfrutavam. Para uma ilustração exemplar dos desejos de privacidade e individualismo, estimulados pelas possibilidades abertas com o aumento do parque habitacional na era de Krushchev (cujos apartamentos individuais vinham assim substituir a convivência forçada dos apartamentos comunais), ver o musical *Cheremushki*, realizado em 1962 por Herbert Rappaport e com banda sonora de Dmitri Shostakovich, em <http://www.soviethistory.org/index.php?page=subject&show=video&SubjectID=1961khrushcheby&Year=1961&navi=byYear> (consultado a 14.03.2012)

<sup>30</sup> Boris Groys, “Utopian Mass Culture”, *Dream Factory Communism. The Visual Culture of the Stalin Era* (ed. by Boris Groys and Max Hollein), p. 35

*They tried to subvert the clear-cut opposition between official and unofficial, Soviet and anti-Soviet, high culture and mass culture. These artists tried to describe the specific Soviet ideological and visual context as neutrally and objectively as possible. They began to thematize Soviet cultural codes and visual clichés, which were completely ignored by most other unofficial Russian artists, who instead were searching for a reality hidden behind them. **This attempt to stop looking behind the facade of official Soviet culture and to open the people's eyes to the structure of this facade** was undertaken by a small group of artists who became known as Moscow Conceptualists. This circle included the artists Ilya Kabakov, Erik Bulatov, Ivan Chuikov, and Andrei Monastyrsky, the poets Dimitrii Prigov and Lev Rubinstein, and the writer Vladimir Sorokin, to mention only a few. At the same time, Vitaly Komar and Alexander Melamid began to develop their own version of the critical, politicized art, "Sots Art." These artists and writers became models for the younger generations of unofficial artists of the 1970s and 1980s. As a result, they redefined the role of the artist in Soviet society from prophet to critical commentator.<sup>31</sup>*

Efectivamente, em finais dos anos 60 e inícios dos anos 70, a arte não-oficial soviética começa a procurar caminhos alternativos ao Modernismo da geração precedente. Entre as práticas artísticas que então se desenvolvem, destaca-se o grupo que ficou conhecido por Conceptualismo de Moscovo (e cuja personalidade mais eminente e que alcançaria maior notoriedade seria Ilya Kabakov) e o grupo que se auto-intitulou Sots Art (expressão derivada da junção de "Pop" com "Socialismo Realista"), cujos fundadores foram Vitaly Komar e Alexander Melamid, mas que contou no seu núcleo com personalidades como Alexander Kosalapov, Leonid Sokov e Boris Orlov.<sup>32</sup>

O que a estratégia destes artistas têm em comum é o facto de começarem a deter-se e a analisar criticamente a realidade soviética — seja na forma da sua propaganda, seja no confronto da realidade quotidiana com a realidade propagandeada pela ideologia — no momento em que começam a sentir a sua dissolução. O retorno já não se faz em direcção a uma vanguarda histórica original e sentida como redentora pela geração anterior, mas em relação ao seu passado próximo e imediatamente anterior: a era estalinista e a sua estética, o Realismo Socialista. E este retorno ao passado pretende revelar uma compreensão que melhor os situe no presente. O que estes artistas compreenderam e expressaram é que a ideologia soviética e o Realismo

---

<sup>31</sup> Boris Groys, "The Other Gaze: Russian Unofficial Art's View of the Soviet World", *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art Under Late Socialism* (ed. by Aleš Erjavec), p. 57

<sup>32</sup> Regina Khidekel, "It's de Real Thing. Soviet and post-Soviet Sots Art and American Pop Art", *It's de Real Thing*, p. 15

Socialista — anátema para a geração anterior — era parte tão integrante do seu legado cultural como a pintura de ícones ou como as vanguardas russas da década de 10 e de 20. Deste modo, recuperaram uma memória que a destalinização tendeu a reprimir.<sup>33</sup>

É sem dúvida a produção artística desta segunda geração de não-oficiais a que lança o desafio mais consistente e radical ao paradigma historiográfico do Realismo Socialista, pois é esta que, pela primeira vez, interpela directamente os seus pressupostos e mecanismos de funcionamento basilares. Como nos diz Groys, a estrutura maniqueísta da ideologia soviética estava preparada para lidar com inimigos — como a postura modernista da primeira geração de não-oficiais se definia em relação a esta —, mas não com um espectador exterior, distanciado e analítico — postura assumida pela segunda geração de não-oficiais:

*Soviet mass culture elicited from the [first generation of] unofficial artists an intense allergic reaction. The Soviet state was seen as an enemy, and Soviet mass culture was seen as an alien culture. Such an unreflective, oppositional stance was, incidentally, easily integrated into the Manichean worldview of the official Soviet ideology, which reserved a special place for its enemies, but not for an outside spectator. One could be for this ideology or against it, but a neutral, analytical position was simply unthinkable, unimaginable, impossible.*<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Efectivamente, não obstante os esforços em sentido contrário efectuados pelo revisionismo historiográfico soviético em meados da década de 60, o impulso imediato das autoridades oficiais após a morte de Estaline, e mais concertadamente após o XX Congresso do PCUS, foi “eliminar” a referência a Estaline em todo o tipo de registos, como vimos no quarto capítulo. A este respeito, Tony Judt afirma o seguinte: “Os anos de Krushchev trouxeram reais melhorias. A partir de 1959 a “via curta” de Estaline já não era a fonte autorizada da história soviética e da teoria marxista.” Porém, este revisionismo da era de Krushchev acarretou as suas próprias distorções, como acrescenta o autor numa nota de rodapé: “Embora tenha sido substituída por uma nova versão mitológica em que o próprio Estaline — e os seus crimes — passavam quase desconhecidos.” Tony Judt, *Pós-Guerra*, p. 486. Igual destino de “supressão da memória” decorrente da destalinização ocorreu com os produtos da cultura estalinista, como nos dá conta Boris Groys: “Avant tout, remarquons que l’art de la période stalinienne est aujourd’hui déclaré tabou en URSS par les milieux officiels au même titre que l’art de l’avant-garde. Les journaux, les livres, et les magazines de cette époque sont enfermés pour la plupart dans des sections spéciales auxquelles le simple chercheur n’a pas accès. De la même manière, les tableaux du réalisme socialiste comme les tableaux de l’avant-garde russe sont accrochés dans des réserves où les visiteurs de musées ne vont pas. Bon nombre d’entre eux ont par la suite été retouchés par des peintres pour y effacer Staline et les autres dirigeants compromis de cette époque. Une multitude de sculptures, de fresques, de mosaïques, une multitude de bâtiments ont été tout simplement détruits au cours de la « déstalinisation ». Par rapport à l’avant-garde, l’affaire est d’autant plus complexe que le réalisme socialiste est toujours la doctrine officielle dont toute œuvre d’art soviétique doit respecter l’ensemble des règles édictées à l’époque de Staline.” Boris Groys, *Staline. Oeuvre d’Art Totale*, pp. 9-10

<sup>34</sup> Boris Groys, “The Other Gaze: Russian Unofficial Art’s View of the Soviet World”, *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art Under Late Socialism* (ed. by Aleš Erjavec), pp. 56-57

Deste modo, a produção artística desta segunda geração interessa-nos a dois níveis: não só como produção que estilhaça o paradigma historiográfico do Realismo Socialista vigente (algo que partilha com a produção artística da primeira geração de não-oficiais), como pela reflexão eminentemente historiográfica sobre o curso da arte russa que propõe (e que, como veremos de seguida, será teoricamente explorada por Boris Groys e, posteriormente, por outros autores).

Concretizemos com alguns exemplos o que acabamos de afirmar. Erik Bulatov (1933), por exemplo, realiza pinturas onde uma reflexão sobre a tridimensionalidade do quotidiano soviético se entrelaça (e entrechoca) diversas vezes com a bidimensionalidade dos posters e dos slogans de propaganda. Quadros como *Horizonte Vermelho* (1971-72), *Glória ao PCUS* (1975), ou *Rua Krasikov* (1977) fazem coincidir na superfície da tela duas formas de representação antagónicas — uma paisagem tridimensional com slogans, símbolos ou posters bidimensionais —, metafóricas do contraste também existente entre a realidade quotidiana dos cidadãos soviéticos e a idealização da mesma propagandeada pela ideologia oficial. As obras de Vitaly Komar (1943) e Alexander Melamid (1945), como por exemplo a série que realizam entre 1980 e 1983 intitulada *Nostalgic Socialist Realism* (já depois da sua emigração para Nova Iorque em 1978), propõem uma reflexão sobre a era e sobre a estética estalinista, tentando com ela revelar os seus mecanismos de funcionamento, seja ao nível dos pressupostos que presidiram à sua formulação (veja-se a obra *Stalin and the Muses*, 1981-82 ou *The Origin of Socialist Realism*, 1982-83) seja ao nível dos seus efeitos sobre a psique colectiva (veja-se por exemplo *I Saw Stalin Once When I Was a Child*, 1981-82, ou *The Blindman's Buff*, 1982-83). Já Ilya Kabakov (1933) recorre a abordagens desde a composição de álbuns (por exemplo o álbum *10 Pessoas/10 Personagens*, criado entre 1971 e 1976) até às instalações (como por exemplo *The Man Who Flew Into Space From His Apartment*, 1985, ou outras mais tardias como *The Red Wagon*, 1991, ou *The Boat of My Life*, 1995). Muitas destas obras estruturam-se em torno da criação de personagens imaginárias, descrevendo os seus projectos e adicionando diversos comentários de uma audiência imaginária, ou seja, forjando não apenas uma obra como o seu contexto de recepção. Através destas narrativas individuais, o artista expressa as esperanças e desilusões do cidadão/artista soviético, os seus sonhos e as suas frustrações, enfatizando deste modo o fosso entre

as expectativas individuais e a realidade do país, entre a imagem idealizada do mesmo veiculada pela ideologia oficial e pelo Realismo Socialista e a vivência quotidiana.<sup>35</sup>

Boris Groys sustenta que o imaginário colectivo soviético fora nacionalizado pela ideologia, sujeitando o imaginário de cada indivíduo à crença na utopia comum.<sup>36</sup> A realidade quotidiana convivia numa difícil destrição com a imagem da realidade propagada pelos poderosos meios de propaganda. Quando o contraste entre ambas começa a evidenciar-se e a segunda deixa de conseguir assegurar o seu poder persuasivo, abrem-se brechas onde os indivíduos começam a criar as suas narrativas pessoais.

Estas narrativas individuais não são distanciadas e exteriores à ideologia — pois a ideologia era parte integrante da realidade soviética — mas, operando com o mesmo vocabulário desta, conseguem subverter a sua sintaxe, logo o seu sentido. Para se erigir como crítica, elas tinham de operar com os materiais dessa mesma ideologia, para desse modo a revelar como a pele que revestia toda a realidade e que, nesse sentido, a constituía. Eles não podiam inventar uma linguagem, mas apenas usar, subvertendo-o, o discurso que desde sempre os formatara.

Este “parar de olhar para trás da fachada da cultura soviética oficial e abrir dos olhos das pessoas para a estrutura desta fachada” foi um estímulo essencial para a formulação de uma perspectiva historiográfica nova sobre o Realismo Socialista, a qual desafia não só o paradigma historiográfico do Realismo Socialista vigente, como a própria historiografia modernista. Para compreendermos o alcance desta perspectiva historiográfica, convém neste momento entrelaçarmos um outro fio na nossa

---

<sup>35</sup> Para uma análise mais aprofundada da arte russa não-oficial ver, por exemplo: Margarita Tupitsyn (ed), *Sots Art: Eric Bulatov, Vitaly Komar and Alexander Melamid, Alexander Kosolapov, Leonid Lamm, Leonid Sokov, Kazimir Passion Group*. New York: New Museum of Contemporary Art, 1986; Boris Groys, *Staline. Oeuvre d'Art Totale*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1990 (1988); Matthew Cullerne Bown, *Contemporary Russian Art*. Oxford: Phaidon, 1989; Alla Rosenfeld and Norton T. Dodge (eds.), *From Gulag to Glasnot. Nonconformist Art from the Soviet Union*. New York: Thames and Hudson; New Jersey: Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, 1995; Ekaterina Degot, *Contemporary Painting in Russia*. Roseville East, NSW: Craftsman House, G+B Arts Int., 1995; Regina Khidekel, *It's de Real Thing. Soviet and post-Soviet Sots Art and American Pop Art*. London, Minneapolis: Frederick R. Weisman Art Museum, University of Minnesota Press, 1998; Toni Stoss (ed.), *Ilya Kabakov: Installations 1983-2000: Catalogue raisonné*. 2 vols. Düsseeldorf: Richter Verlag, 2003; Boris Groys, “The Other Gaze: Russian Unofficial Art's View of the Soviet World”, *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art Under Late Socialism* (ed. by Aleš Erjavec). Berkeley, Los Angeles, London: University of Carolina Press, 2003, p. 55-89

<sup>36</sup> Boris Groys, “The Other Gaze: Russian Unofficial Art's View of the Soviet World”, *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art Under Late Socialism* (ed. by Aleš Erjavec), p. 80

narrativa, para darmos conta da perspectiva que o paradigma historiográfico modernista fora construindo sobre a arte russa.

A abertura controlada da “Cortina de Ferro” após a morte de Estaline funcionou em ambos os sentidos. Tal como à U.R.S.S. começaram então a chegar as primeiras exposições e eventos que lhe permitiram reatar o contacto com a cultura ocidental até então vedada, também o Ocidente vê o seu acesso facilitado à cultura soviética.

Porém, até esta liberalização nos anos 50, o conhecimento ocidental sobre a arte russa fora parco, entrecortado e, obviamente, condicionado pelas teorias e critérios do paradigma historiográfico modernista. Como esclarece Elisabeth Jones, a única obra disponível a uma audiência anglo-saxónica nos anos de 1920 sobre arte moderna russa era da autoria de Louis Lozowick e intitulava-se *Modern Russian Art*, uma edição conjunta do MoMA e da Société Anonyme de 1925.<sup>37</sup> A possibilidade de contacto directo do público norte-americano com arte russa era igualmente escassa: a primeira exposição exclusivamente de arte russa realizada em Nova Iorque ocorreu em 1923, no Brooklyn Museum, organizada pela Société Anonyme sob a direcção de Katherine Dreier, tendo dela constado obras de Burliuk, Goncharova, Larionov, Kandinsky e Archipenko. Uma segunda exposição de arte russa, com uma selecção mais conservadora a cargo de Igor Grabar, ocorreu no ano seguinte no *Grand Central Palace*, de Nova Iorque. Entre Novembro de 1926 e Janeiro de 1927, o público nova-iorquino voltou a ter oportunidade de observar algumas obras da vanguarda russa na *International Exhibition of Modern Art*, mais uma vez organizada pela Société Anonyme no Brooklyn Museum, a qual, não sendo exclusivamente dedicada à arte

---

<sup>37</sup> Segundo nos dá conta Matthew Cullerne Bown, nos anos de 1920 existia ainda, para um público leitor de Alemão, a obra de Konstantin Umanski *Neue Kunst in Russland 1914-1919*, publicada em 1920, a qual teria assim sido a primeira investigação sobre o desenvolvimento da arte russa depois da Revolução Bolchevique a partir da perspectiva de um residente do Ocidente. A obra, segundo Cullerne Bown, descrevia a situação pré-revolucionária e as reformas pós-revolucionárias protagonizadas pelas vanguardas. Sendo uma obra essencialmente descritiva, avançava todavia com uma perspectiva sobre a matéria: aprovava a dominância da vanguarda na nova administração das artes, louvava a reforma no ensino artístico e a criação de novos museus, apresentando deste modo uma perspectiva laudatória das vanguardas russas que antecipa os estudos subsequentes sobre o assunto. Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, p. xiii.

rusa, contava com obras de Kandinsky, Archipenko, Burliuk, El Lissitzky, Gabo e Pevsner.<sup>38</sup>

Como vimos no primeiro capítulo, a viagem de Alfred Barr à Rússia no Inverno de 1927-28 permitiu-lhe recolher informações, observar obras e contactar com artistas.<sup>39</sup> Aí colecionou livros, panfletos, programas e fotografias, material que, conjuntamente com sua experiência directa, lhe servirá posteriormente para escrever artigos sobre cinema russo, o grupo LEF, Eisenstein e sobre a pintura de ícones (os quais publica entre 1928 e 1931) e para integrar as vanguardas russas na exposição *Cubism and Abstract Art*, realizada no MoMA em 1936.

Como tivemos então oportunidade de analisar, no digrama de Barr sobre a evolução da arte moderna que consta do catálogo da exposição em questão, Barr incluí, de entre a produção artística russa, o Suprematismo e o Construtivismo no cânone de arte moderna. Na introdução que escreve para o mesmo, recordemo-nos, refere-se ainda aos “Cubo-Futuristas” e aos “Primitivismos Tectónicos” (“Tectonic Primitivists”), mas estes movimentos parecem assim secundarizados relativamente aos primeiros, na medida em que não assumem igual preponderância (devido à menor “pureza” da sua abstracção, deduz-se) na explicação histórica que pretendia formular do Abstraccionismo.

Na análise que Barr faz da evolução da arte russa, foi a inacessibilidade e difícil instrumentalização política da arte abstracta que teria desencorajado a sua produção na Rússia pós-revolucionária. A perspectiva que apresenta do curso da cultura soviética não deixa reflectir de forma bastante acurada o momento preciso em que visita a Rússia: para Barr, à visão cultural de “bolcheviques cultos”, como Trotsky e Lunacharsky, opunha-se a visão mais “ampla e pragmática” de Lenine, da qual teria emergido uma concepção utilitária da arte (oposta a uma visão defensora da autonomia da arte). Ora, visitando a Rússia em 1928, Barr coincide com o início da Revolução Cultural (veja-se segundo capítulo), ou seja, no momento em que associações proletárias como a RAPP (as mais acérrimas defensoras de uma arte para massas de cunho tradicionalista e ao serviço do poder) adquirem uma temporária

---

<sup>38</sup> Elizabeth Jones, “A Note on Barr’s Contribution to the Scholarship of Soviet Art”, *October*, Vol. 7, Winter 1978, p. 54. Consultado em <http://www.jstor.org/stable/778385> a 08/06/2011

<sup>39</sup> Sobre esta viagem à Rússia, a qual Alfred Barr realiza na companhia de Jere Abbott, ver Alfred H. Barr, Jr., “Russian Diary, 1927-28”, *October*, Vol. 7, Winter 1978, pp. 7-9. Consultável em <http://www.jstor.org/stable/778382>

hegemonia. Não surpreende assim que Barr tenha percebido um “cisma entre os próprios artistas”, entre uma facção que queria manter “a arte pela arte”, e outra que “queria colocar a arte ao serviço de uma nova ordem”. Embora esta distinção seja problemática — na medida em que entre a arte russa canonizada pelo paradigma historiográfico modernista, parte dela, como o Construtivismo e a sua derivação no Produtivismo, tinha uma ambição declaradamente política, de servir precisamente essa nova ordem —, há porém dois clichés historiográficos em que Barr não cai: não idealiza Lenine e a era da NEP como um liberal em matérias culturais a liderar um período de tolerância cultural ao qual o autoritarismo e conservadorismo de Estaline teria posto cobro, nem perspectiva o rumo da arte russa como consequência de uma decisão exclusiva do poder imposta aos artistas, na medida em que reconhece que as cisões relativamente à função da arte advinham também do próprio meio artístico.

Contudo, este catálogo expõe claramente que quinhão da arte russa será integrado no cânone modernista: as suas vanguardas até ao momento em que a sua autonomia não é comprometida com uma associação ao projecto político da Revolução Bolchevique.<sup>40</sup> Publicado dois anos depois da formulação do Realismo Socialista na Rússia, o catálogo *Cubism and Abstract Art* apenas se refere à estética estalinista através do silêncio, da proscricção e do tom de manifesto condenatório: não participando da teoria da autonomia artística e de todas as categorias e desenvolvimentos teórico-críticos dela decorrentes, o Realismo Socialista era naturalmente excluído pelo paradigma historiográfico modernista. Devido aos seus critérios, estava fora do seu campo de análise, simplesmente não era arte: ao priorizar a função política da arte e “retrocedendo” a uma estética oitocentista, o Realismo Socialista não respeitava a autonomia da arte e não observava a dinâmica do novo

---

<sup>40</sup> Efectivamente, a parte do catálogo consagrada à análise da arte russa encontra-se dividida em duas partes: uma dedicada à “Pintura abstracta na Rússia”, e outra ao Construtivismo. Em ambos os filões, Barr, através de uma análise exclusivamente formal, rastreia as contribuições dos diversos movimentos artísticos russos para a formulação de uma arte abstracta. Assim, entre o primeiro grupo, destaca claramente o Suprematismo e a figura de Malevich, não deixando contudo de se referir ao Raionismo, ao Não-Objectivismo e de ressaltar personalidades como Rodchenko e El Lissitzky. Na parte dedicada ao Construtivismo, destaca as figuras de Tatlin e de Rodchenko; todavia, após o cisma no movimento em 1920 — altura em que Tatlin e Rodchenko “colocam o Construtivismo ao serviço da Revolução” e que Pevsner e Gabo insistem na afirmação da “independência artística” do mesmo —, Barr dá por terminado o seu interesse em continuar a seguir o desenvolvimento do Construtivismo. Para Barr, por volta de 1920-21, “o período de Construtivismo puro na Rússia terminou”: ao voltar-se para a produção industrial, o Construtivismo “morreu como ‘fine art’”. A politização da prática artística é assim incompatível com os parâmetros formais derivados de uma teoria de autonomia da arte que norteiam a sua análise. Ver Alfred H. Barr, Jr., *Cubism and Abstract Art*. New York: Museum of Modern Art, 1936, pp. 120-139



inerente à ideologia da vanguarda. Não admira assim que Barr dedicasse o seu ensaio e a exposição “a todos os pintores de quadrados e círculos (e aos arquitectos por eles influenciados) que sofreram na mãos de filistinos com poder político”.<sup>41</sup>

É extremamente revelador verificarmos como nos dois textos que apresentámos como seminais na formulação do paradigma historiográfico modernista — o texto de Alfred Barr para o catálogo *Cubism and Abstract Art*, de 1936, e o texto “Avant-Garde and Kitsch” que Greenberg publica três anos depois —, o Realismo Socialista surja como a referência contra a qual se estrutura a identidade do paradigma historiográfico modernista (no segundo caso mais evidente do que no primeiro). No caso de Barr, surge associado à arte da Alemanha nazi, numa antevisão da operacionalidade que o conceito de “totalitarismo” granjeará na década de 50, por contraponto à “liberdade” da arte moderna (veja-se capítulo 3). No caso de Greenberg, é associado ao *kitsch* e à cultura de massas, desprezados sub-produtos culturais em manifesto contraste com a verdadeira “alta cultura”. Em ambos os casos, o Realismo Socialista é neutralizado pelo silêncio e pelo desprezo.<sup>42</sup>

Com o evoluir da conjuntura mundial após a exposição *Cubism and Abstract Art* — primeiro com o eclodir da II Guerra Mundial e, posteriormente, com a definição da Guerra Fria e com o isolamento cultural da U.R.S.S. — não se ofereceram muitas oportunidades e motivações para que se colmatassem as lacunas do conhecimento ocidental sobre a arte russa. Apenas a partir da abertura da U.R.S.S. após a morte de Estaline esta situação é alterada, ao ponto de Elizabeth Jones afirmar que até começarem a surgir novas investigações sobre arte russa na década de 60, o catálogo *Cubism and Abstract Art* permaneceu a referência fundamental sobre o assunto<sup>43</sup>:

---

<sup>41</sup> Matthew Cullern Bown sustenta que Alfred Barr teve um papel crucial para o entendimento ocidental subsequente sobre a arte russa com a exposição e catálogo *Cubism and Abstract Art*, na medida em que a construção que apresenta da história da arte moderna atribui à arte de vanguarda russa um papel pioneiro, indicando, implicitamente, que a arte soviética só aí se pode ver. Matthew Cullern Bown, *Socialist Realist Painting*, p. xiii

<sup>42</sup> Matthew Cullern Bown salienta, aliás, que o primeiro julgamento ocidental hostil explícito do Realismo Socialista surge no ensaio de Greenberg “Avant-Garde and Kitsch”. Matthew Cullern Bown, *Socialist Realist Painting*, p. xiv

<sup>43</sup> Sobre a bibliografia e perspectiva que a historiografia artística ocidental vai constituindo em torno das vanguardas russas e ocidentais, Benjamin Buchloh faz a seguinte análise (ainda que o seu foco de análise seja sobretudo a história da escultura, nomeadamente na transição do Construtivismo para o Produtivismo) : “Most notably, Alfred Barr’s seminal exhibition *Cubism and Abstract Art* included and/or reproduced in the catalogue a number of central works from the Russian and Soviet avant-garde,

*Not only painting and sculpture, but posters, constructions, stage sets, film stills, and costumes were represented. Of the major figures, Rodchenko's art was introduced to the public for the first time; indeed, it might be said that the names of all these Russians first became familiar to the public in that year. The chapters on Russian art in the catalogue remained the only complete and reliable reference work on the subject until the publication of Camilla Gray's The Great Experiment: Russian Art 1863-1922 in 1962.*<sup>44</sup>

Efectivamente, a obra de Camilla Gray *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922*, publicada em 1962, é o primeiro estudo sistemático que o mundo académico ocidental produz sobre a arte das vanguardas russas, o qual estabelece a partir de então a matriz de entendimento modernista sobre as mesmas. Também a partir dela podíamos ter desfiado a narrativa deste capítulo, já que, curiosamente, data do mesmo ano do episódio na Galeria Manége onde havíamos terminado o quarto capítulo. Na esteira de Barr, Camilla Gray reforça a ideia de que a arte das vanguardas russas constitui o ponto alto do contributo soviético para a arte moderna do século XX (entendida sob a perspectiva do paradigma historiográfico modernista). Inquirindo as raízes da vanguarda russa no século XIX (século onde recua até ao movimento dos

---

including works by Rodchenko, Tatlin, Popova, and Stepanova. A year later, in spite of its obvious limitations, Carola Giedion-Welcker's study *Modern Plastic Art* (published in English and German in 1937) was even more developed in its comprehension of the new sculptural phenomena. Both Barr's and Giedion-Welcker's vision of Constructivist sculpture was more advanced in the mid-1930s than virtually every other study to be published during the first two decades after the war. Not only does Giedion-Welcker reproduce Tatlin's counter-reliefs and, of course, the *Monument to the Third International*, but she also documents those sculptural works which, in spite of their seminal position, will soon vanish mysteriously from the art history of twentieth-century sculpture: Rodchenko's *Oval Hanging Construction*, works by Katarzyna Kobro, and the work of Laboratory Constructivists Medunetzky and the Stenberg Brothers. The suspicion that the repression of Russian and Soviet avant-garde material from the art historical reception process during the period of reconstruction (which was also that of the reconstruction of modernism), was at least partially determined by such obvious factors as the rabid anti-Communism of the postwar period is corroborated by the fact that this elimination seems to have taken place at a different pace, and to a different degree, in the various geopolitical contexts. While in the West German and American contexts the elimination of historical memory seems to have been all but complete for many years to come, the French situation seems less distorted in its political relationship with the Soviet Union, and it seems to have also allowed for a more open and liberal reception of the Constructivist legacy. As for the actual falsification of (art) history, in the attitudes of postwar scholars toward the Russian and Soviet avant-garde, it is particularly amazing to witness the persistent repetition of these ideological clichés about the prohibition and prosecution of Constructivist art in the Soviet Union after 1921. Not a single study of that period mentions the artistic and political debates among the artists themselves, or the gradual transformation from the Constructivist aesthetic into the Productivist aesthetic, initiated from within the ranks of the artists, critics, and theoreticians of that generation. The typical attitude regarding these phenomena can be found in every single sculpture history of that period, and it seems that once the ideological cliché had been set up, it was repeated for generations to come.(...)" Benjamin H. D. Buchloh, "Cold War Constructivism", *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964* (ed. Serge Guilbaut), pp. 106-107

<sup>44</sup> Elizabeth Jones, "A Note on Barr's Contribution to the Scholarship of Soviet Art", *October*, Vol. 7, Winter 1978, pp. 54-55

Itinerantes) e acompanhando os seus desenvolvimentos nas duas primeiras décadas do século XX — rastreando movimentos como o *Novy Mir* (Mundo da Arte), o Primitivismo, o Futurismo, o Raionismo, o Cubo-Futurismo, o Suprematismo, o Construtivismo, os “Esquerdistas” (“Leftists”) e o Proletkult —, Camilla Gray não faz mais do que aplicar o esquema conceptual do paradigma historiográfico modernista à produção artística russa, seleccionando, através das suas teorias e critérios, a arte que se lhe adapta e que o ratifica.

No contexto geral da Guerra Fria em que a obra é produzida, o “martirologio” da vanguarda russa, com o mito de inocência que a acompanha, participa obviamente de uma perspectiva ocidental e modernista que vê as vanguardas como um impulso (uma “grande experiência”, como lhe chama) pleno de potencialidades a que um regime totalitário opressor impusera um fim, desperdiçando assim a grande oportunidade histórica de aliar uma revolução política com uma revolução artística.<sup>45</sup> Todavia, o contexto específico em que a obra sobe ao prelo — a década de 60 — fornece-lhe motivações adicionais e específicas. Por um lado, como sustenta Cullerne Bown, a selecção que Camilla Gray faz da arte russa contribui para a construção de um *pedigree* para a arte abstracta que nessa data era hegemónica no Ocidente, ainda que já ameaçada pela afirmação de movimentos como a Pop Art.<sup>46</sup> Por outro lado,

---

<sup>45</sup> De facto, embora Camilla Gray identifique a adesão e envolvimento de grande parte da vanguarda artística à Revolução Bolchevique e reconheça a ambição social de movimentos como o Construtivismo, apresenta essa aliança como uma “ingenuidade” do artista-herói modernista, que tudo sacrificou pela utopia de construir um mundo novo através de uma revolução artística e política. Veja-se a título de exemplo os seguintes trechos: “The intuitive need of these artists to be active builders, first indicated in Tatlin’s constructions in ‘real materials and real space’, was now to be given an opportunity to be expressed. Leaving their painting — ‘speculative activity’ — and their paint and brushes — ‘useless and outmoded tools’ — they joyfully plunged into the experiment, blissfully regardless of the physical and practical sacrifices involved. Most of their fellow-citizens were entirely absorbed in the day-to-day bitter struggle for survival, but these artists, one feels on reading their manifestoes and descriptions of their discussions and activities, were hardly living in this grim present. It is difficult to believe that they were almost literally starving — with the chaos in the countryside leading to monstrous difficulties in transportation, living conditions were reduced to the most primitive. They rode lightheaded on the surge of release and the sense of a new-born purpose to their existence; an intoxication drove them on to the most heroic feats: all was forgotten and dismissed but the great challenge which they saw before them of changing the world in which they lived. Surely it is the first time in history that it has been given to a so young group of artists to realize their vision in practical terms on such a scale.”; “There seem to be no limit to the ingenuity with which these artists made propaganda for the Revolution.”; “The tragedy of these artists lies in the contradiction between the Utopia that they envisaged and planned and conditions as they actually were.” Camilla Gray, *The Great Experiment. Russian Art. 1863-1922*. London: Thames and Hudson, 1962, pp. 215, 218, 243.

<sup>46</sup> Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, p. xiii. Note-se que, precisamente neste ano de 1962, a exposição *The New Realists* organizada na Sidney Janis Gallery em Nova Iorque despoleta a querela entre Greenberg e Rosenberg que analisámos no quinto capítulo. Todavia, como também então

como sustenta Rosalind Krauss, a redescoberta ocidental do Construtivismo com este evento editorial influenciará toda uma geração de artistas associados ao Minimalismo, a qual se começa a afirmar a partir de então.<sup>47</sup>

Por outro lado ainda, a publicação da obra de Camilla Gray em 1962 participa também da emergência de um interesse ocidental pela arte da Europa de Leste associado ao desenvolvimento da Nova Esquerda.<sup>48</sup> Como sustenta Tony Judt relativamente à redescoberta de autores marxistas nos anos 60, como Trotsky, Rosa Luxemburgo, Antonio Gramsci e György Lukács, parte da atracção que exerceram sobre esta geração era promovida por o seu “insucesso político” os ter preservado de uma mácula derivada do exercício do poder, tornando-os um “refúgio idealizado” apetecível a uma esquerda decepcionada com as experiências comunistas reais, como o estalinismo:

*Para quem estivesse de fora, os partidos trotskistas (...) pareciam curiosamente indistinguíveis dos comunistas, partilhando uma submissão semelhante a Lenine e separados unicamente pela história sangrenta da luta pelo poder entre Trotsky e Estaline. Havia uma questão de dogma crucial que os distinguia — os trotskistas continuavam a falar em “revolução permanente” e a acusar os comunistas oficiais de terem feito abortar a revolução dos trabalhadores confinando-a a um único país — mas em outros aspectos a única diferença óbvia era que o estalinismo fora um êxito político enquanto a história dos trotskistas fora um puro insucesso.*

*Foi esse mesmo insucesso, claro, que os posteriores seguidores de Trotsky acharam tão apelativo. O passado poderia parecer desagradável, mas a sua análise do que tinha corrido mal (...) iria, achavam eles, garantir-lhes sucesso nos anos vindouros.(...) Para uma geração nova e politicamente inocente, os insucessos verdadeiramente apelativos eram os chefes perdidos do comunismo europeu, os homens e as mulheres que nunca tinham tido a oportunidade de exercer quaisquer responsabilidades políticas.*

*Assim, os anos 60 assistiram à redescoberta de Rosa Luxemburgo, a socialista polaca judia assassinada pelos soldados alemães do Freie Korps na condenada revolução de Berlim em Janeiro de 1919; György Lukacs, o pensador comunista húngaro, cujos escritos políticos dos anos 20 sugeriam uma alternativa às interpretações comunistas oficiais da história e da literatura, antes de ser obrigado a abjurá-las publicamente; e, sobretudo, Antonio Gramsci, co-fundador do Partido*

---

observámos, a promoção crítica do Abstraccionismo por Greenberg e, em breve, por Michael Fried, gozava ainda de um alargado consenso, só sendo posteriormente seriamente questionada.

<sup>47</sup> Rosalind Krauss, “1962c”, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. (ed. by Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh), pp. 470-474

<sup>48</sup> Eva Forgacs sustenta, num artigo a que apenas pudemos aceder parcialmente, que o termo “Arte da Europa de Leste” não existia até aos anos de 1960 e que foi cunhado na sequência do interesse da Nova Esquerda europeia pela vanguarda russa, só vindo a conhecer ampla circulação por volta da data de assinatura dos Acordos de Helsínquia em 1975 e devido ao sucesso comercial que a arte russa começou então a conhecer. Eva Forgacs, “How the New Left Invented East European Art”, *Centropa*, May 15, 2003

*Comunista Italiano e autor de um ciclo de artigos brilhantes e inéditos sobre política revolucionária e a história da Itália, a maior parte escrita nas prisões fascistas, onde penou de 1926 até à morte, com a idade de 46 anos, em Abril de 1937.*

*No decorrer dos anos 60, estes três foram copiosamente republicados ou publicados pela primeira vez, em muitas línguas. Pouco tinham em comum e a maior parte do que de facto partilhavam era pela negativa: nenhum deles exercera o poder (excepto no caso de Lukacs, ministro da cultura durante a breve ditadura comunista de Béla Kun em Budapeste, de Março a Agosto de 1919); todos eles tinham a uma determinada altura discordado das práticas leninistas (no caso de Luxemburgo, mesmo antes de os bolcheviques tomarem o poder) e todos, como tantos outros, tinham caído numa longa obscuridade à sombra da teoria e prática comunista oficial.”<sup>49</sup>*

Função semelhante podemos reconhecer na redescoberta historiográfica das vanguardas russas na década de 60: para além de corresponderem a todas as expectativas e requisitos do paradigma historiográfico modernista em que os académicos responsáveis pela sua “redescoberta” foram formados, pareciam provar — uma vez desenfatuada ou inocentada a sua ambição política — que o rumo de uma arte de vanguarda num contexto revolucionário poderia ter sido diferente, não fossem os “erros e desvios” cometidos por “filistinos com poder político”, como diria Barr.<sup>50</sup> Também esta redescoberta e reavaliação poderia assim aportar, tal como com os autores marxistas, numa reequação da experiência cultural contemporânea: através da “análise do que tinha corrido mal”, poder-se-ia assegurar o “sucesso nos anos vindouros” — ambição que o “editorial-manifesto” da fundação da revista *October* em 1976 tão bem sugere.

Deste modo, o livro de Camilla Gray participa claramente da lógica do paradigma historiográfico modernista consolidado durante a Guerra Fria, resgatando para o seu cânone genealógico legitimador a parcela da arte russa que nele se

---

<sup>49</sup> Tony Judt, *Pós-Guerra*, pp. 463-464

<sup>50</sup> No parágrafo final da obra de Camilla Gray é notória a perspectiva da autora sobre as vanguardas russas como a grande oportunidade histórica desperdiçada de aliar uma revolução política com uma revolução artística, na qual a Rússia revolucionária é percebida como o “laboratório” das esperanças da esquerda ocidental, onde se realizam “grandes experiências” — políticas, artísticas — a que o Ocidente assiste: “(...) For, as in Russia itself, so all over Western Europe, artists were fired by the experiment of Communism which was so courageously being worked out there; from all over Western Europe artists looked to Russia for the realization of their ‘new vision’, for in Communism they say the answer to the sad isolation of the artists from society which the capitalist economy had introduced. In Russia, under this new-born régime, they felt a great experiment was being made in which, for the first time since the Middle Ages, the artist and his art was embodied in the make-up of the common life, art was given a working job, and the artist considered a responsible member of society.” Camilla Gray, *The Great Experiment*, p. 255

enquadra e que o corrobora. A presença do Realismo Socialista na historiografia artística ocidental permanecerá assim inalterada: “outro” não mencionado, ou sumariamente descartado como irrelevante, mas contra o qual se constrói, em contraponto, a identidade da arte moderna ocidental — autónoma e não politizada, perseguindo a exploração da forma e não objectivos político-ideológicos, propondo continuamente uma originalidade progressista e não sucumbindo a retrocessos conservadores, apostando na abstracção contra a figuração.<sup>51</sup>

Quando referido nas histórias da arte do século XX, o Realismo Socialista será enquadrado no fenómeno do “retorno à ordem” de entre-guerras, na estética dos totalitarismos ou num “anti-modernismo” de uma tríade contra cujos vértices continua também, antonomicamente, a definir-se.<sup>52</sup>

É face a esta perspectiva ocidental modernista sobre o Realismo Socialista que a obra que se apresenta como o primeiro questionamento interno ao paradigma

---

<sup>51</sup> Sobre a continuada omissão do Realismo Socialista da historiografia artística ocidental, Cullerne Bown afirma o seguinte: “It is right and reasonable in itself to link Russian with western avant-gardism, but the exclusion of mainstream Soviet art after about 1922 from the not inconsiderable number of “histories” of twentieth-century art already extant amounts to a significant deformation of our art history (there are, of course, reasons for this exclusion — political, ethical — over and above the influence of modernism, and these will be touched later). Generally, whenever Soviet art has been considered, the preoccupation with the avant-garde has tended to distort the perspective and encourage what I can only call flummery.” Sobre a cristalização de um discurso historiográfico ocidental sobre o Realismo Socialista durante a Guerra Fria, sustenta: “The writing of the 1930’s and 1940’s do not amount to anything like a thorough analysis of socialist realism; and soon the cold war intervened to put an end to the possibility of a dispassionate approach to Soviet art. The cultures of the West and of Soviet Union polarized: in America and western Europe abstraction, promoted by critics (and by CIA, the British Council and other government bodies) in terms of freedom and individuality predominated; in the Soviet Union, socialist realism laid claim to popularity and social responsibility. The mind-set which emerged in the late 1940’s, in which a political condemnation of Soviet culture combined with artistic disparagement of it as stylistically retrograde, has shaped western attitudes to socialist realism ever since.” Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, pp. xiii – xiv

Eis um exemplo da forma como o Realismo Socialista é referido na obra de Camilla Gray: “These is little Constructivist architecture of any date in Russia, however, for by the time that building again became economically possible, the Party had begun to evolve an official style in art, and in 1932 established Socialist Realism as the official art of Soviet Russia. In architecture as in all fields of design, this style was opposed to experiment and adopted the most conservative formulae — perhaps in reaction to the intense research of these years before. In the pictorial field ‘Socialist Realism’ took the ‘Wanderers’ as a model; for architecture it advocated a return to the classical style.” Camilla Gray, *The Great Experiment*, p. 251

<sup>52</sup> Sobre a categoria de “retorno à ordem” ver, por exemplo, Annick Lantenois, “Analyse critique d'une formule «retour à l'ordre»”, *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°45, Janvier-Mars 1995. pp. 40-53. Consultado em [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/xxs\\_0294-1759\\_1995\\_num\\_45\\_1\\_3381](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/xxs_0294-1759_1995_num_45_1_3381) a 16.03.2012. Sobre a integração do Realismo Socialista na estética dos totalitarismos veja-se, por exemplo, Igor Golomshtok, *Totalitarian art: in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*. New York: Overlook Press, 2011 (1990) Sobre a concepção da arte do século XX segundo as categorias de Modernismo, Anti-Modernismo e Pósmodernismo ver Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson, 2004

historiográfico do Realismo Socialista vem embater como um desafio radical e provocador: a obra de Boris Groys *Estaline, a Obra de Arte Total*, publicada em 1988.<sup>53</sup>

Logo à partida, são de destacar dois aspectos da obra em questão: em primeiro lugar, seguindo o impulso de reflexão da produção artística da segunda geração de não-oficiais de que é contemporâneo, o autor produz uma das primeiras análises historiográficas sobre o Realismo Socialista nas artes plásticas durante a era de Estaline, resgatando-o assim da obscuridade e proscricção a que oficialmente estava sujeito, tanto no Ocidente como na própria U.R.S.S..<sup>54</sup> Por outro lado, oferece-nos uma das primeiras perspectivas historiográficas sobre a história da arte russa do século XX, integrando, e não excluindo, todas as suas manifestações artísticas: a antonomia dos paradigmas historiográficos em análise é, a esse respeito, absolutamente simétrica — enquanto o paradigma modernista exclui o Realismo Socialista, o paradigma do Realismo Socialista exclui, obviamente, as vanguardas. Aliás, a estrutura da obra oferece desde logo um vislumbre da tese que sustentará: a um capítulo dedicado às vanguardas, segue-se um dedicado ao Realismo Socialista estalinista e, depois, um outro dedicado à arte não-oficial das décadas de 70 e 80 que começaram a reflectir sobre o próprio Realismo Socialista, agrupado os dois primeiros em torno do eixo da construção do projecto artístico estalinista — período pré-estalinista e período estalinista dessa experiência — e apresentando o terceiro como uma “experiência artística de reflexão sobre esse projecto”:

*Cette réflexion artistique contemporaine sur le régime soviétique en tant qu'œuvre d'art d'Etat dévoile en lui beaucoup de choses inaccessibles par d'autres moyens. À leur tour, ces éléments ne peuvent être compris qu'à la lueur de l'histoire de l'avènement de cet art d'État.*

*De là est née la double préoccupation de cet essai qui tente de conceptualiser, d'expliquer et d'interpréter deux expériences : le projet artistique de construction d'une nouvelle vie pendant la période préstalinienne et stalinienne et l'expérience artistique de réflexion sur ce projet. La culture stalinienne est ainsi étudiée dans une perspective historique et est replacée dans un cadre : avant elle l'art d'avant-garde et, après elle, l'art post-utopiste auquel appartient le soc-art.*<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> Boris Groys, *Staline. Oeuvre d'Art Totale*. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 1990 (1988)

<sup>54</sup> Sobre a proscricção do Realismo Socialista da era estalinista na U.R.S.S. após a destalinização ver a nota 33 do presente capítulo ou Boris Groys, *Staline. Oeuvre d'Art Totale*. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 1990, pp. 9-10

<sup>55</sup> Boris Groys, *Staline. Oeuvre d'Art Totale*, p. 18

Analisando o Realismo Socialista a partir dos fundamentos específicos sobre os quais se constituiu e legitimou, Groys desafia a tese modernista segundo a qual o Realismo Socialista foi a morte autoritária das vanguardas russas imposta pelo poder político, sustentando que o Realismo Socialista foi precisamente a concretização do projecto estético-político destas.<sup>56</sup> O autor afirma que o mito da inocência da vanguarda decorreu apenas da sua fortuna histórica — o facto dos artistas de vanguarda nunca terem alcançado o poder desejado e por esse conflito com a sociedade os ter posteriormente glorificado — e não das suas verdadeiras aspirações políticas:

*Cependant il est encore plus important de noter que la méconnaissance de l'art de l'avant-garde, qui relégua ainsi ses créateurs au rang d'outsiders, ne signifie nullement qu'ils aient délibérément recherché cette position et qu'ils n'aient pas eu de volonté de pouvoir. Une étude attentive de leurs textes et de leur pratique montre le contraire : dans l'art de l'avant-garde, la volonté artistique de dominer le matériau et de l'organiser selon des lois édictées par l'artiste est à mettre en relation directe avec la volonté de pouvoir qui fut à l'origine d'un conflit entre l'artiste et la société. La reconnaissance d'un artiste par l'histoire de l'art, l'entrée de ses œuvres au musée, est plutôt la preuve de sa défaite dans ce conflit et le vainqueur, c'est-à-dire la société, vient par là compenser cette défaite en la renforçant définitivement.*<sup>57</sup>

*La période stalinienne est parvenue à réaliser les rêves de l'avant-garde en organisant toute la vie de la société selon des formes artistiques uniques, même s'il ne s'est pas agi de celles que souhaitait l'avant-garde.*<sup>58</sup>

Baseando-se na análise de textos, manifestos e afirmações de artistas, escritores, poetas, críticos e teóricos das vanguardas russas, como Malevich, Khlebnikov, Rodchenko, Boris Arvatov, Tchoujak ou Maiakovsky, percorrendo assim os programas de movimentos e grupos artísticos como o Suprematismo, o Construtivismo, o Produtivismo, a AKhRR, a RAPP, o Proletkult, a OST e a LEF, sustenta que a adesão da maioria dos artistas de vanguarda ao projecto de

---

<sup>56</sup> Embora tenha sido Boris Groys quem configurou e consubstanciou historiograficamente esta tese, a ideia de uma continuidade entre as vanguardas russas e o Realismo Socialista era uma percepção difundida entre alguns artistas russos não-oficiais da segunda geração. Komar e Melamid afirmavam: “We are the children of Socialist Realism and the grandchildren of the avant-garde.” A este respeito veja-se, por exemplo, Komar and Melamid, “The Barren Flowers of Evil”, *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s* (eds. Laura Hoptman and Thomáš Pospiszl), pp. 270-271 (texto escrito em Março de 1980 e originalmente publicado na *Artforum* de Março de 1980) e Andrei Erofeev, “Nonofficial Art: Soviet Artists of the 1960s”, *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s* (eds. Laura Hoptman and Thomáš Pospiszl), p. 37

<sup>57</sup> Boris Groys, *Staline. Oeuvre d'Art Totale*, p. 11

<sup>58</sup> Boris Groys, *Staline. Oeuvre d'Art Totale*, pp. 14-15



reconstrução social da Revolução Bolchevique dissipou qualquer reivindicação de uma autonomia da arte, tornando-se a partir de então a questão essencial a de descobrir qual a configuração artística que melhor conseguiria modelar a mentalidade e a percepção de um novo homem soviético. O projecto estético era assim concebido como inextrincavelmente ligado com o projecto político, numa aliança indissolúvel entre arte e vida. Como afirma Groys, se algo caracteriza as vanguardas históricas do século XX (as quais denomina de “vanguardas clássicas”) foi a “sua vontade de passar da representação do mundo à sua transformação”.<sup>59</sup>

O poder político, tal como observámos no segundo capítulo, tentou abster-se das lutas e querelas entre grupos artísticos, esperando que delas emergisse um projecto artístico capaz de configurar o novo mundo, inaugurado com a revolução, e de modelar o seu novo homem. Porém, diversos factores influíram na tomada da direcção desse projecto artístico pelo poder político a partir de 1932. Em primeiro lugar, o conflito de poder entre os grupos da vanguarda artística e entre esta e a vanguarda política:

*Les bolcheviks appréciaient bien sûr le soutien de l'avant-garde. Dans le même temps ils étaient néanmoins inquiets de sa volonté d'établir une dictature artistique et de sa tentative d'effrayer des représentants d'autres courants dont ils se sentaient plus proches d'un point de vue artistique bien que politiquement ils se soient trouvés le plus souvent dans le camp opposé.*<sup>60</sup>

Em segundo lugar, o próprio eclipse progressivo da vanguarda ao longo dos anos 20, durante o período da NEP (fenómeno sublinhado também por Brandon Taylor, como vimos no segundo capítulo): por um lado, começam a surgir associações proletárias, como a RAPP e a AKhRR, que aliam uma estética tradicional a uma feroz retórica de detracção das associações artísticas concorrentes, atacando-as como contra-revolucionárias; por outro lado, a ala mais extrema da vanguarda, gravitando agora em torno da LEF, radicaliza o seu programa ao passar do Construtivismo ao Produtivismo, considerando a partir de então “toda a actividade artística independente como reaccionária e mesmo contra-revolucionária.”<sup>61</sup> Por fim,

---

<sup>59</sup> Boris Groys, *Staline. Oeuvre d'Art Totale*, p. 21

<sup>60</sup> Boris Groys, *Staline. Oeuvre d'Art Totale*, pp. 35-36

<sup>61</sup> Boris Groys, *Staline. Oeuvre d'Art Totale*, p. 37

sustenta Groys, a vanguarda começa a ver o Partido como “a única força capaz de realizar o seu projecto”:

*Bien que, comparée à cet optimisme de début, la polémique du LEF et ses positions en matière artistique se soient encore radicalisées au cours des années vingt, elles montrent en même temps que l'avant-garde est ébranlée dans sa certitude et qu'elle doute de pouvoir atteindre les buts fixés par ses propres moyens. La langue du LEF se rapproche de plus en plus du discours communiste. Il est de plus en plus disposé à voir dans le Parti une force capable de réaliser son projet. Il s'attribue de plus en plus le rôle « de spécialiste » travaillant sur « commande sociale » du Parti.<sup>62</sup>*

Compreende-se assim que parte importante da elite artística tenha saudado a decisão de 1932 do Comité Central do Partido de pôr termo aos grupos artísticos e de os colocar sob a tutela do Partido, porque “o que era importante para eles era a unidade do projecto político-estético e não saber se essa unidade se faria pela estetização da política ou pela politização da estética”. De resto, afirma Groys, “a estetização da política não era, para a direcção do Partido, mais do que uma reacção à politização da estética pela vanguarda”.<sup>63</sup> E conclui que “assim se realizou o sonho da vanguarda que queria que a arte passasse para o controlo directo do Partido a fim de inventar uma vida nova e de «construir o socialismo num só país», verdadeira obra de arte colectiva e perfeita, mesmo se os autores deste programa não venham a ser nem Maiakovsky nem Rodchenko mas Estaline que, em virtude do seu poder político total, herdará o seu projecto artístico.”<sup>64</sup>

Contudo — e antevendo a crítica mais evidente à sua tese —, o Realismo Socialista difere nalguns aspectos fundamentais da proposta estética das vanguardas, nomeadamente ao nível da relação com a herança clássica (com a tradição), relativamente ao papel da representação da realidade e quanto ao problema do homem novo. Num segundo golpe de audácia, Groys sustenta que estas diferenças, ao invés de invalidarem a sua tese sobre a continuidade entre o projecto das vanguardas e o Realismo Socialista, decorrem deste último ser uma radicalização do próprio projecto das primeiras.

Assim, embora o Realismo Socialista estabeleça uma relação com a herança clássica oposta ao corte com todas as tradições artísticas do passado preconizado

---

<sup>62</sup> Boris Groys, *Staline. Oeuvre d'Art Totale*, p. 38

<sup>63</sup> Boris Groys, *Staline. Oeuvre d'Art Totale*, p. 52

<sup>64</sup> Boris Groys, *Staline. Oeuvre d'Art Totale*, pp. 51-52

pelas vanguardas, ela decorre da especificidade do posicionamento histórico em que o materialismo dialéctico o coloca. Ou seja, segundo Groys, o Realismo Socialista, tal como a sociedade comunista que se pretendia construir na Rússia, via-se a si próprio como situado no fim da História, como trans-histórico, com uma “consciência apocalíptica”, na medida em que, segundo as leis marxistas do desenvolvimento histórico, o comunismo (ou a sua antecâmara socialista) consistia numa etapa historicamente mais avançada do que o período do capitalismo, condenado a perecer. Tal como em relação ao meios de produção — cuja diferença estrutural entre o comunismo e o capitalismo não radicava nos meios de produção em si, mas sim na relação de propriedade com esses meios e sua utilização —, também relativamente às formas estilísticas do passado não se tratava destas serem apanágio ou expressão da burguesia, mas antes de serem passíveis de uma nova utilização devido à sua apropriação por uma nova classe, que assim as poderia preencher com novos conteúdos, pertinentes para a modelação de uma nova sociedade.<sup>65</sup> Neste sentido, a forma do Realismo Socialista resultava de uma “assimilação crítica” de toda a herança cultural do passado segundo o crivo da teoria leninista das duas culturas (que discernia a coexistência de uma filão progressista e de um filão reaccionário em todas as culturas de todas as épocas), pretendendo assim situar-se trans-historicamente em relação à sucessão formal de estilos das épocas precedentes onde a vanguarda ainda se enquadrava:

*Pour Jdanov, l'idée qu'il puisse être accusée de traditionalisme semble ridicule, ci qui est effectivement le cas puisqu'il fut à l'origine des persécutions des deux écrivains traditionalistes que furent Zochtchenko et Akhmatova. C'est au contraire la position de l'avant-garde qui, aux yeux de Jdanov, date et appartient déjà à l'histoire. Le thème du caractère entièrement novateur du réalisme socialiste pour rapport à toutes les cultures « bourgeoises », y compris celle de l'avant-garde, revient sans cesse dans les textes de ceux qui font l'apologie de la culture stalinienne et ne sont pas prêts de se considérer comme des réactionnaires. Et effectivement on peut être entièrement d'accord avec eux dans ce domaine.*

*En effet l'avant-garde proclame l'avènement d'une époque entièrement nouvelle en art succédant à la période de la peinture de chevalet ; dans le même temps, elle définit sa production artistique par contraste avec l'art traditionnel et, de ce fait, s'intègre dans cette histoire de l'art à laquelle, à son avis, son apparition a mis un*

---

<sup>65</sup> A este respeito, afirmava Tugendkhold o seguinte nos anos 20: “Pounine n’a pas compris que, dans la mesure où la forme de l’époque est obligatoire pour tous, la différence entre art prolétarien et non prolétarien ne réside pas dans la forme mais dans l’idée de l’utilisation de cette forme. Nous avons les mêmes locomotives et machines qu’en Occident, voilà pour la « forme » mais la différence entre notre industrie et la leur tient à ce que le propriétaire de ces locomotives et machines est le prolétariat lui-même. Voilà pour le contenu.” Citado por Boris Groys, *Staline. Oeuvre d’Art Totale*, p. 87

*terme. Le réductionnisme de l'avant-garde est dû à sa tentative de partir de rien, en refusant la tradition. Ce rejet n'a de sens que si la tradition est encore vivante et qu'elle lui sert de fond. Le caractère novateur de l'avant-garde sur le plan formel entre en contradiction interne avec son refus de toute forme autonome. Cette contradiction est résolue par les productivistes qui rejettent en bloc la peinture de chevalet, la sculpture et la littérature de narration. Il est évident toutefois que cette exigence ne représente pas une rupture par rapport à un héritage historique fait de styles et de problématiques artistiques. L'avant-garde demeure donc captive de la tradition qu'elle veut renverser car elle est incapable de sortir d'une relation d'opposition à elle.*

*Pour les idéologues bolcheviques, le point zéro était au contraire la réalité, l'art du passé n'étant pas une histoire vivante par rapport à laquelle il fallait se déterminer mais un stock de choses mortes, dont on peut prendre à tout moment ce qui plaira ou ce qui peut paraître utile.<sup>66</sup>*

Assim se explica, prossegue o autor, a perda de pertinência da “originalidade” na aceção modernista (como “novidade formal”) no paradigma do Realismo Socialista:

*Sous Staline, il était courant de dire que l'Union soviétique était le dernier défenseur de l'héritage culturel que la bourgeoisie avait rejeté et trahi, ce que confirmait, aux yeux des théoriciens staliniens, le succès rencontré en Occident par l'avant-garde « nihiliste » et « antihumaniste ». La nouveauté absolue du réalisme socialiste n'exigeait pas de preuve extérieure et formelle car elle découlait « du caractère complètement nouveau du régime socialiste soviétique et des taches fixées par le Parti » : le caractère novateur de l'art soviétique était déterminé par la nouveauté de son contenu et non pas par sa nouveauté bourgeoise de la forme qui se contente d'occultier l'ancien fond bourgeois. La culture stalinienne ne se percevait pas comme une utopie mais comme une culture survenant à la fin de l'histoire, l'environnement capitaliste n'était qu'un phénomène extérieur condamné de l'intérieur comme « l'histoire de la lutte des classes ». Pour une conscience aussi apocalyptique, la question de la originalité de la forme artistique est quelque chose de définitivement dépasser. La culture stalinienne et l'avant-garde se trouvent dans le même rapport que l'église victorieuse et les premières sectes ascétiques : là où à l'origine il était question de renoncer aux biens du monde ancien, il est question après la victoire de leur utilisation et de leur « sanctification » dan un nouvel étant.<sup>67</sup>*

*Son caractère novateur est garanti par la nouveauté du contenu suprahistorique.<sup>68</sup>*

Por outro lado, sustenta Boris Groys, a radicalização operada pelo Realismo Socialista relativamente à vanguarda no que diz respeito à relação com a cultura clássica pode ser também perspectivada de outro ângulo. O método de “exposição do procedimento”, segundo o qual a obra de arte de vanguarda opera, criava uma

---

<sup>66</sup> Boris Groys, *Staline. Oeuvre d'Art Totale*, pp. 61-62

<sup>67</sup> Boris Groys, *Staline. Oeuvre d'Art Totale*, pp. 62-63

<sup>68</sup> Boris Groys, *Staline. Oeuvre d'Art Totale*, p. 75

tradição histórica na qual cada vanguarda se empenharia em revelar os procedimentos utilizados secretamente pelos movimentos artísticos precedentes. Todavia, nota Groys, esta teoria de “exposição do procedimento” comportava uma contradição interna, na medida em que por um lado pretendia agir sobre o inconsciente do homem através de meios técnicos e manipulá-lo, e por outro, pretendia ostentar essa manipulação e torná-la consciente. Trata-se portanto de uma “revolução permanente” para conseguir uma dinâmica de “inovação perpétua”. O Realismo Socialista, ao invés, pretende igualmente essa manipulação do inconsciente, mas sem divulgar os mecanismos dessa manipulação, na medida em que essa revelação “neutralizaria a sua eficácia”. Deste modo, a eficácia do Realismo Socialista na modelação do novo homem far-se-ia à custa não de uma “contínua tomada de consciência” a que incitaria a arte de vanguarda, mas sim através de uma “automatização” da mesma:

*La culture stalinienne ne tendait pas à désautomatiser mais à automatiser la conscience, à la modeler systématiquement dans le sens voulu en intervenant sur son milieu, sa base, son inconscient. Dans le même temps, cela ne signifiait nullement que les mécanismes correspondants fussent cachés par l'idéologie au niveau de la réflexion théorique. La solution à ce problème n'impliquait donc pas un refus des techniques artistiques traditionnelles pour en dévoiler les procédés, ce qui, selon la théorie, devait provoquer un choc émotionnel et qui, en fait, n'en a que neutralisé l'efficacité. Pour résoudre ce problème, il fallait étudier des procédés avant de les réutiliser à des fins bien précises. En d'autres termes, la culture stalinienne, si on la considère dans la perspective d'une réflexion théorique se l'avant-garde sur elle-même, apparaît comme sa radicalisation et son dépassement formel. Si l'on veut, la culture stalinienne, loin de se contenter d'un rejet pur et simple de l'avant-garde, en a dévoilé les procédés.<sup>69</sup>*

Relativamente ao segundo aspecto que diferencia o Realismo Socialista das vanguardas — o papel da representação da realidade, ou o carácter figurativo que assume —, Groys sublinha que o realismo da estética estalinista se diferencia do que era criticado como simples naturalismo: o Realismo Socialista não devia descrever a realidade como ela era, mas sim como ela seria no futuro, sendo para isso necessário o artista apreender a noção de “típico”, por forma a conseguir representar as novas forças sociais no momento da sua gestação. Neste sentido, a *mimesis* do Realismo Socialista pretendia captar “a essência escondida das coisas e não a sua manifestação”.<sup>70</sup> Seguindo as directrizes do Partido e mais concretamente a vontade

---

<sup>69</sup> Boris Groys, *Staline. Oeuvre d'Art Totale*, pp. 67-68

<sup>70</sup> Boris Groys, *Staline. Oeuvre d'Art Totale*, p. 77

de Estaline, o artista devia assimilar a sua concepção sempre mutante do futuro da realidade soviética e representá-la:

*Ce que doit être imité par les moyens de l'art n'est pas tant la réalité extérieure visible que la réalité intérieure à la volonté du Parti et de Staline, à se fondre avec elle et, de cette fusion, à créer une image ou plus précisément une maquette de la réalité que cette volonté veut modeler.*<sup>71</sup>

Neste sentido de representação de um inexistente, o realismo do Realismo Socialista é, segundo Groys, um “surrealismo partidário”:

*Le réalisme socialiste est un surréalisme partisan ou collectif que s'épanouit dans le fameux slogan léniniste « il faut rêver ». (...)*

*C'est la vision grandiose du monde construit par le Parti, l'œuvre d'art total créer par la volonté de son véritable artiste et créateur, Staline. (...) Le mimétisme du réalisme socialiste c'est le mimétisme de la volonté de Staline, l'identification intérieure de l'artiste à Staline, le don de son ego d'artiste en échange de l'efficacité collective du projet commun.*

*Le typique du réalisme socialiste est le monde du rêve stalinienne devenue visible (...).*<sup>72</sup>

Que o mimetismo do Realismo Socialista não advenha e não resulte numa representação da realidade (existente), o autor consegue defender consistentemente; porém, não fica completamente claro em que medida é que o realismo do Realismo Socialista — ou o seu “Surrealismo partidário”, se preferirmos — se apresenta como uma radicalização de propostas das vanguardas, como as invocadas fotografias ou fotomontagens de artistas como Rodchenko.

Em primeiro lugar, o autor sustenta que na ambição de criar uma realidade inexistente, o Realismo Socialista é herdeiro das vanguardas, ficando de momento por aclarar em que medida é que a viragem formal ocorrida na transição das vanguardas para o Realismo Socialista constitui uma radicalização:

*Le réalisme socialiste, en revanche, s'intéresse à ce qui n'existe pas encore mais qui doit être créé. Il est, en cela, l'héritier de l'avant-garde pour qui l'esthétique et la politique coïncident également.*<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> Boris Groys, *Staline. Oeuvre d'Art Totale*, p. 79

<sup>72</sup> Boris Groys, *Staline. Oeuvre d'Art Totale*, p. 80

<sup>73</sup> Boris Groys, *Staline. Oeuvre d'Art Totale*, p. 78

Mais adiante, Groys enfatiza que a insistência das vanguardas de considerar a pintura supérflua e anacrónica numa era que tinha ao seu dispor meios tecnológicos como a fotografia e o cinema redonda numa ingenuidade, na medida em que o “carácter factual” destes meios oculta a vontade artística de manipular a realidade e acaba por produzir um resultado menos eficaz ao nível da representação da “realidade sonhada”, na medida em que, segundo o paradigma do Realismo Socialista, “o facto não é toda a verdade, não é senão a matéria bruta da qual é necessário extrair a autêntica verdade da arte”.<sup>74</sup> Em contrapartida, como sustentaria Ioganson, “a originalidade da imagem artística [pintura, escultura] enquanto representação subjectiva de um mundo objectivo reside no facto de que ela alia a imediaticidade e a força da contemplação viva à universalidade do pensamento abstracto”.<sup>75</sup> A radicalização de propostas de vanguarda, como a fotografia, presente na pintura do Realismo Socialista residiria assim, conclui Groys, em expor a “vontade artística do fotógrafo” e na liberdade conquistada para “encenar” a realidade pretendida.

*(...) le passage de la photographie à la peinture met a nu la volonté artistique du photographe occultée par le caractère factuel de la photographie. Le réalisme socialiste formule ouvertement son principe et sa stratégie mimétique : partisan d'un rendu « objectif » et « adéquat » de la réalité extérieure, il met en scène cette réalité, ou plutôt il accepte la réalité mise en scène par Staline et le Parti en transposant l'acte de création artistique dans cette même réalité, ainsi que l'exigeait l'avant-garde. Parallèlement, il le fait de manière plus « réaliste » dans l'optique d'une Realpolitik réfléchie, opposée à l'utopisme naïf de l'avant-garde.*<sup>76</sup>

Porém, não devemos seguramente interpretar este “colocar a nu da vontade artística do fotógrafo ocultada pelo carácter factual da fotografia” como uma “exposição de um procedimento” da vanguarda levada a cabo pelo Realismo Socialista, já que tal aceção entraria em contradição com o argumento anterior relativo à aposta do Realismo Socialista na “automatização do inconsciente” (e também porque, seguindo o raciocínio de Groys, tal “exposição” seria própria da lógica de sucessão das vanguardas, mas não da superação da mesma que, segundo o autor, caracterizaria a posição trans-histórica do Realismo Socialista). Mais se trata, com certeza, da liberdade de encenação que a pintura permitia face à fotografia numa época que não dispunha de meios de manipulação de imagem computadorizados

---

<sup>74</sup> Boris Groys, *Staline. Oeuvre d'Art Totale*, p. 81

<sup>75</sup> Boris Groys, *Staline. Oeuvre d'Art Totale*, p. 81

<sup>76</sup> Boris Groys, *Staline. Oeuvre d'Art Totale*, p. 83

(argumento que Groys avançará noutro artigo, ao qual já nos referimos no quarto capítulo<sup>77</sup>), libertando-a assim de todos os “constrangimentos factuais” na representação de um futuro onírico. Contudo, se tal rumo se pode compreender como uma estratégia de potenciação da eficácia da sedução ideológica, nem por isso os meios que emprega constituem necessariamente uma radicalização daqueles empregues pela vanguarda.

O último aspecto em que o autor considera que o Realismo Socialista operou uma radicalização relativamente às vanguardas relaciona-se com a questão da criação de um novo homem. Sobre esta matéria afirma o seguinte:

*Dès les années vingt, il était clair que le projet d'ensemble de l'avant-garde présentait une lacune de taille, qu'il n'était pas capable de combler par ses propres moyens, nous voulons dire qu'il laissait de côté l'image de l'initiateur du projet. L'artiste d'avant-garde, qui a pris la place de Dieu, transcende le monde qu'il doit créer, il semble ne pas lui appartenir, il n'y a pas sa place car l'homme disparaît de l'art d'avant-garde. Ainsi peut-on supposer, sans que cela soit dénué de fondement, que l'artiste d'avant-garde crée un monde nouveau, tout en demeurant dans l'ancien, dans l'histoire de l'art, dans la tradition, comme Moïse qui resta sur le seuil de la Terre promise. L'artiste d'avant-garde est donc un homme « du passé » en dépit de toutes ses aspirations au nouveau et même à cause de cela. L'esthétique du réalisme socialiste le considère comme un « formaliste » c'est-à-dire comme un homme que se contente de projeter le nouveau de manière logique et formelle sans y mettre son âme qui, elle, demeure dans l'ancien.*

*C'est pourquoi « l'image d'un homme nouveau », conformément aux instructions du camarade Jdanov, constitue-t-elle le cœur de l'art du réalisme socialiste : « Il faut nous débarrasser du vieil Adam en nous et commencer à travailler comme travaillaient Marx, Engels, Lénine et comme travaille le camarade Staline. »<sup>78</sup>*

Se é certo que parte da produção artística da vanguarda exclui a figuração humana, não é menos certo que parte importante dela a contempla. Focalizando-nos no caso russo, bastaria invocarmos, por exemplo, as fotografias de Rodchenko, para podermos pensar que outros rumos se encontravam disponíveis para a

---

<sup>77</sup> “Images of socialist realism from the Stalin era look like color photographs, and indeed, this “photographicity” is not concealed but rather publicly admitted and celebrated. Accordingly, Boris Ioganson, one of the leading official artists of the Stalin era, claimed that the place of creativity in the art of socialist realism lay not in painting technique but in “management of the image” itself. It follows that the work of the “painting artist” was not differentiated from that of the photographer in any essential way. The images of socialist realism function as virtual photographs — they had to be painted only because the technology for computer-manipulated photographs did not yet exist. This use of painting as virtual photography can be demonstrated clearly, for example, in Soviet paintings that show the masses parading before the (never built) Palace of Soviets.” Boris Groys, “The Art of Totality”, *The Landscape of Stalinism: the art and ideology of Soviet Space*. (ed. by Evgeny Dobrenko and Eric Naiman), pp. 109-110

<sup>78</sup> Boris Groys, *Staline. Oeuvre d'Art Totale*, pp. 85-86



conceptualização e representação do “novo homem”. Porém, se nos ativermos à segunda parte do argumento, ele é em certa medida uma variação daquele já sustentado relativamente à relação do Realismo Socialista com a herança clássica: permanecendo na lógica evolutiva da “tradição do novo” ao nível de uma perpétua inovação formal, as vanguardas, efectivamente, participam de uma determinada tradição (modernista) da história da arte, não ousando deste modo desafiar as suas noções de progresso e de temporalidade.

Groys sustenta assim que foi a luta contra o formalismo, equacionado com a vanguarda ocidental e considerado como encerrado num ciclo de contínua novidade, que impulsionou a formulação do estilo tradicional do Realismo Socialista. Porém, outros factores contribuíram para esta viragem: por um lado, a tomada de consciência dos limites da maleabilidade da humanidade; por outro, a percepção aguda que a manutenção do regime dependia em grande medida da adesão psicológica dos seus cidadãos:

*Si, au début, l'avant-garde et le marxisme orthodoxe croyaient véritablement que les conditions matérielles déterminaient la conscience, cette conviction se dissipa assez vite pour deux raisons qui peuvent sembler contradictoires.*

*D'une part, la conscience ne se révéla pas aussi malléable qu'on le pensait lorsqu'on estimait sincèrement qu'il suffisait de changer les conditions de vie de l'homme pour que sa conscience en soit automatiquement modifiée. Pour la construction du socialisme, c'est précisément la conscience de l'homme nouveau qui fut la pierre d'achoppement contre toute attente des théoriciens.*

*D'autre part, la conscience était le seul fondement et garant de la construction du socialisme car, pour ce qui est la base, la Russie persistait dans son retard par rapport à l'Occident. C'est pourquoi il ne pouvait être question de socialisme que dans des termes psychologiques (...) En fin de compte il apparaît que le destin du socialisme, que se soit pour l'approuver ou le combattre, est déterminé et résolu psychologiquement.<sup>79</sup>*

Compreendendo a importância crucial da adesão psicológica da sociedade ao projecto global que se queria implementar, tornava-se assim imperioso agilizar e exponenciar os meios de captação da mesma. Deste modo, sustenta Groys, o Realismo Socialista explorou diversas mitologias das vanguardas, lutando contra a indiferença e contra o ceticismo e exigindo nada menos do que o impossível. Assim

---

<sup>79</sup> Boris Groys, *Staline. Oeuvre d'Art Totale*, pp. 87-88

se forjou a figura do herói estalinista, em marcado contraste com o herói da vanguarda:

*L'artiste héros de l'avant-garde qui, solitaire, souffre, se sacrifie et triomphe, s'est transformé en héros de la culture stalinienne, constructeur, sportif, pilote, explorateur du pôle, directeur d'usine, secrétaire du Parti du kolkhoze, etc., c'est-à-dire en créateur en chair et en os de la vie réelle et non plus en bâtisseur de châteaux en Espagne.*<sup>80</sup>

Nesta economia psicológica do Realismo Socialista, o herói funcionava num binómio de oposição com o típico traidor estalinista, figura em que é encarnada e transformada e “violência purificadora” da vanguarda:

*Bien entendu, les profondeurs de la psychologie humaine sont apparues à la culture stalinienne non seulement dans son pouvoir créatif mas aussi dans la négation, la destruction. Des communistes que tous connaissaient et considéraient comme loyaux il n'y a pas si longtemps se révélèrent subitement des monstres capables de démonstrations démoniaques, de méchanceté gratuite et d'esprit de destruction que rien n'était venue provoquer de l'extérieur. Il furent l'incarnation de l'autre aspect, destructeur celui-là, de l'avant-garde dont l'esprit de destruction de l'ancien et d'épuration de l'espace en vue de la construction d'un monde nouveau était aussi entière que son projet artistique et créatif. (...) Le personnage du « traître », si important pour la mythologie stalinienne, n'a aucun fondement réaliste pas plus que le héros positif à la force créative surhumaine.*<sup>81</sup>

O Realismo Socialista estruturou-se assim em torno de uma hagiografia e uma demonologia que lhe emprestam a função ritual herdada da religião e de determinadas correntes místicas da vanguarda, como o Suprematismo. Groys volta deste modo a identificar continuidades entre a vanguarda e o Realismo Socialista: apropriando-se da mística da vanguarda, o Realismo Socialista regressa às “formas artísticas tradicionais” para nelas encarnar o novo homem socialista:

*Si le projet artistique de l'avant-garde se voulait rationnel, utilitariste, constructif et donc « civilisateur », il avait son origine dans un approche mystique, transcendantal, ou, si l'on veut, sacrée. Il en van de même pour la volonté de détruire le monde existant afin d'ouvrir la voie à ce projet. En ce sens, ce projet était parfaitement irrationnel.*

*L'artiste d'avant-garde croyait que le fait de connaître de meurtre de Dieu, voire même d'y participer, lui conférait, comme à un demiurge, un pouvoir magique sur le monde. Il était convaincu que sortir des limites du monde lui permettrait de découvrir les lois gouvernant les forces cosmiques et sociales. Il entendait ensuite les maîtriser à la manière d'un ingénieur afin d'arrêter la décadence, de donner au*

---

<sup>80</sup> Boris Groys, *Staline. Oeuvre d'Art Totale*, p. 92

<sup>81</sup> Boris Groys, *Staline. Oeuvre d'Art Totale*, pp. 92-93

*monde, par les moyens des techniques artistiques, une forme idéale et éternelle ou, au mois, une forme adaptée à chaque moment de l'histoire et ainsi de renaître et de recréer le monde. Indubitablement, cette approche participe plus d'une expérience mystique que de la simple conception utilitariste de la forme ou de la transparence de la construction, auxquelles l'avant-garde est habituellement réduite lorsqu'elle est envisagée dans un contexte de musée ou de graphisme. (...) L'avant-garde était parfaitement consciente de la signification sacrée de sa pratique et le réalisme socialiste a conservé cette notion. Le ritualisme sacramentel du réalisme socialiste, avec son hagiographie et sa démonologie, décrit et invoque la pratique démiurgique de l'avant-garde. Il ne s'agit ici de retombée dans un passé primitif n de stylisation. Il s'agit de l'assimilation de l'expérience mystique cachée de la période précédente dans la situation nouvelle d'appropriation de cette expérience par le pouvoir politique. (...) En dépit de sa bonne volonté à citer le passé, la culture stalinienne n'a pas été stylisatrice. Au contraire, utilisant l'expérience du passé, elle s'est toujours efforcée de prendre ses distances par rapport à lui, de le lire de manière « inexacte » et non historique, de l'intégrer dans le contexte de sa propre existence posthistorique.*

*La critique de la fin des années vingt et du début des années trente a souligné a maintes reprises la nécessité de revenir à des formes artistiques traditionnelles afin précisément « d'incarner de modèle de l'homme nouveau », c'est-à-dire di surhomme, du démiurge.<sup>82</sup>*

Deste modo, sustenta Groys, a cultura estalinista tenta ocupar o lugar de Deus que ajudara a destronar, reconstruindo e desdobrando a mitologia do demiurgo herdada da vanguarda num “bom” Lenine e num “mau” Trotsky”, investindo o mito de Estaline de atributos simultaneamente hagiográficos e demoníacos.<sup>83</sup>

Após esta análise, o autor pode então concluir que a oposição em que se tem colocado a vanguarda relativamente ao Realismo Socialista resulta eminentemente da perspectiva historiográfica modernista que se adota (ainda que o não enuncie deste modo), cujo mapa conceptual — tecido das suas teorias e critérios — é totalmente insensível à análise das “motivações e objectivos” que estão na origem da estética estalinista e onde é necessário buscar a sua compreensão:

*La stricte dichotomie qu'on établie habituellement entre l'avant-garde et le réalisme socialiste n'est, à considérer les choses de plus près, que le résultat de l'étude de ces deux mouvements dans une fausse perspective qu'ils ont d'ailleurs tous les deux combattue, la perspective du musée transformé, qui plus est, en symbole de la vraie foi et de l'approbation éthique. Le socialisme réaliste apparaît tout à la fois comme l'achèvement et la réflexion du démiurgisme de l'avant-garde pour ce qui est son objectif principal, qui consistait à « dépasser » le musée pour amener l'art dans la vie.*

---

<sup>82</sup> Boris Groys, *Staline. Oeuvre d'Art Totale*, pp. 98-99

<sup>83</sup> Boris Groys, *Staline. Oeuvre d'Art Totale*, pp. 105-106

*L'avant-garde et le réalisme socialiste qui désigne l'art de l'époque stalinienne se rencontre dans leur motivations et objectifs. Tous les deux veulent étendre l'art à la vie, rétablir l'intégrité du monde de Dieu ébranlée par l'invasion de la technique en utilisant ses moyens, arrêter le progrès technique et plus généralement la progression de l'histoire en la soumettant entièrement au contrôle technique. L'un et l'autre veulent dépasser le temps et atteindre l'éternité. L'avant-garde, comme le réalisme socialiste, se conçoit avant tout en termes de contrepoids qui s'oppose à la « décadence bourgeoise individualiste » impuissante face à la dislocation de l'ensemble cosmique et social.<sup>84</sup>*

Dirigindo-se a algumas das teorias e critérios do paradigma historiográfico modernista, refuta os seus julgamentos sobre o Realismo Socialista no seu próprio terreno, nomeadamente em três áreas: na oposição entre arte e *kitsch* formulada por Greenberg, na noção de desenvolvimento temporal modernista como uma perpétua “tradição do novo” e na adquirida noção de “liberdade” modernista, equacionando-a relativamente ao Estado e ao mercado.

Relativamente aos dois primeiros pressupostos modernistas, sustenta que o Realismo Socialista suprimiu a oposição entre arte e *kitsch* ao conceber um projecto cultural trans-histórico, no qual arte e não-arte, tradição e novidade, construção e vida quotidiana se encontravam integrados numa configuração artístico-política que se pretendia eterna, porque situada no fim da história. Deste modo, a concepção de desenvolvimento temporal inerente ao Realismo Socialista opunha-se radicalmente — e pretendia ser a sua superação — à concepção de desenvolvimento temporal modernista baseada na “tradição do novo”, pelo que não pode ser avaliada pelos parâmetros desta como uma simples “regressão” ou “retrocesso”:

*L'art de l'époque stalinienne dépassa tout d'abord le cadre historique de l'avant-garde et supprima l'opposition qui lui était propre entre art et non-art, entre tradition et nouveauté, entre construction et vie quotidienne (ou kitsch). Puis, comme l'art de l'Allemagne nazie, il revendiqua la construction d'un nouvel empire éternel, situé en dehors des limites de l'histoire de l'humanité, et d'un royaume apocalyptique prêt à reprendre à son compte tout ce que le passé comptait de bien et à rejeter tous les aspects négatifs. Cette prétention à concrétiser le projet utopique de l'avant-garde par des procédés non avant-gardistes mais au contraire « traditionnelles » et « réalistes » constitue l'essence même de cette culture et de ce fait ne peut être rejetée comme une pose extérieur. Le principe de construction de la vie de l'ère stalinienne ne peut être interprété comme une simple régression vers le passé car il se réclame lui-même d'un futur apocalyptique absolu où la distinction entre passé et futur aura perdu tous le sens.<sup>85</sup>*

---

<sup>84</sup> Boris Groys, *Staline. Oeuvre d'Art Totale*, pp. 108-109

<sup>85</sup> Boris Groys, *Staline. Oeuvre d'Art Totale*, pp. 110-111

No que concerne ao terceiro pressuposto modernista — que equaciona a liberdade inerente à arte moderna com o seu contexto político democrático, enfatizando o seu contraste com falta de liberdade do Realismo Socialista, explicado pelo seu contexto político totalitário —, Groys recorda que se o modernismo ocidental está aparentemente livre de constrangimentos políticos, não deixa, contudo, de estar condicionado pelas regras do mercado:

*Convaincu de ce que l'art soviétique du réalisme socialiste a conservé, dans d'autres formes mieux adaptées à l'époque, cette impulsion moderniste de construction de la vie que le modernisme a lui-même perdu depuis longtemps en se vendant à ses ennemis jurés — les petits bourgeois consommateurs —, l'auteur soviétique y puise toute sa force d'accusation. Pour lui, la liberté de l'art soviétique est supérieure à la pseudo-liberté du marché occidental, c'est la liberté de créer pour l'Etat sans se soucier du goût du peuple afin de créer un homme nouveau et donc un peuple nouveau.*<sup>86</sup>

Estamos neste momento aptos a compreender o desafio que a tese de Groys avançada na obra *Estaline, a Obra de Arte Total* representa para o paradigma historiográfico Realismo Socialista e para o próprio paradigma historiográfico modernista. Conjugando uma compreensão íntima da fundamentação teórico-filosófica do Realismo Socialista, bem como das suas motivações e objectivos, com um conhecimento dos pressupostos basilares do paradigma historiográfico modernista, Boris Groys consegue elaborar uma perspectiva historiográfica que desafia a narratividade das duas abordagens.

Se o paradigma historiográfico do Realismo Socialista construíra uma genealogia para se legitimar, na qual o Realismo Socialista figurava como o corolário das melhores tendências progressistas de toda a História da Arte — num fio narrativo que atravessava a arte clássica, a arte do Renascimento e o Realismo oitocentista —, auto-atribuindo-se uma paternidade teórica em autores russos do século XIX, como Belinsky, Chernishevsky, Dobrolyubov e Pisarev, e, obviamente, em Marx, Engels, Lenine e Estaline<sup>87</sup>, Groys vem sustentar que a estratégia política do Realismo Socialista fora uma radicalização daquela que herdara das vanguardas russas.

---

<sup>86</sup> Boris Groys, *Staline. Oeuvre d'Art Totale*, pp. 111-112

<sup>87</sup> Veja-se a este respeito a obra C. Vaughan James, *Soviet Socialist Realism: Origins and Theory* London: Macmillan Press, 1973

Consideradas pelo paradigma do Realismo Socialista um “infantilismo de esquerda” pertencente ao período russo pré-revolucionário e à instabilidade do período pós-revolucionário, ou como um formalismo politicamente passivo característico da decadência da burguesia ocidental, esta tese constitui-se assim como o primeiro desafio historiográfico ao paradigma do Realismo Socialista. À semelhança dos primeiros desafios historiográficos internos ao paradigma historiográfico modernista, a tese de Groys conquista o seu poder de corrosão e dissolução do paradigma historiográfico do Realismo Socialista porque, conhecendo as suas premissas fundamentais, as conduz a um resultado inesperado, ou seja, radica a paternidade política do Realismo Socialista nos movimentos artísticos contra os quais construíra, em oposição, a sua identidade.

De forma semelhante, dirigindo-se a algumas das asserções mais comuns do paradigma historiográfico modernista sobre o Realismo Socialista — como o julgamento de ser um produto *kitsch*, e não arte, de ser um retrocesso na progressão do Modernismo, ou de resultar de uma ausência de liberdade —, Groys não só as refuta como, ao fazê-lo, atenta contra algumas das fundações mais estruturantes do mesmo. Com efeito, a tese de Groys despoleta as mais inflamadas reacções precisamente por causa disso. Em primeiro lugar, destrói a noção de autonomia artística e a despolitização que Greenberg acoplara às vanguardas. Ao fazê-lo, reapropria-se da noção de Modernismo (tornado cativo do paradigma historiográfico modernista) e sustenta que o Realismo Socialista é uma das suas possíveis declinações, ainda que o seu produto final diste da configuração estética que as vanguardas haviam projectado. A trajectória deste raciocínio derruba à sua passagem várias asserções modernistas: destrói o mito de inocência das vanguardas russas — segundo o qual o perecimento destas se deveria exclusivamente a uma imposição autoritária e ignorante do poder político —, questiona a teoria de autonomia da arte sobre a qual historiograficamente se legitimava o curso da arte moderna (e os seus critérios formalistas de avaliação), contra-circuita a concepção de desenvolvimento temporal modernista, evidenciando a historicidade e academismo que a mesma encerra — segundo a qual a dinâmica da arte moderna seria movida por uma incessante reflexão formal sobre os movimentos artísticos precedentes, resultando na proposta contínua de uma prática original, não sendo valorizável movimentos de

recuo ou revisitação de tradições anteriores —, e interroga a auto-proclamada noção de liberdade que caracterizaria a prática modernista.

A tese de Groys torna-se assim incómoda e de difícil encaixe em ambos os paradigmas: o paradigma historiográfico do Realismo Socialista não poderá aceitar que as suas fundações radiquem (ainda que apenas a nível da estratégia política) precisamente naquilo que perspectiva como o seu “outro antagónico”, nas vanguardas e no seu formalismo; o paradigma historiográfico modernista, detentor até então do monopólio sobre a teorização do curso do Modernismo (na medida em que reivindicava que só na arte moderna ocidental ele residia), não poderá também aceitar facilmente que este se cumpra de outros modos, precisamente onde também sempre identificou o seu antagonista. As perspectivas historiográficas que inseriam o Realismo Socialista no fenómeno de “retorno à ordem” ou na estética dos totalitarismos não colidiam com a dinâmica de desenvolvimento do Modernismo, já que ambas as conceptualizações se apresentavam humildemente, como num acto de contrição, como uma “pausa” ou “retrocesso” nesse desenvolvimento imparável rumo à próxima vanguarda. Nelas o Realismo Socialista permanecia, docilmente, como uma excepção que confirmava a regra de um ritmo imparável rumo à próxima inovação, como uma “dessincronia” extemporânea fora do compasso desejável. Assim, a reivindicação de Groys de que o Realismo Socialista é uma concretização possível do Modernismo implode completamente a lógica evolutiva do Modernismo, não sendo por isso assimilável na sua noção de temporalidade.

Deste modo, mais do que apurar as suas fragilidades ou argumentos irrefutáveis, o que nos parece ser verdadeiramente crucial nesta tese é precisamente a polémica que despoleta, a qual atesta a sua extrema fertilidade. A variedade de reacções que provoca revela o quanto ela abala os fundamentos do paradigma modernista ocidental, e consequentemente, o quanto desafia a sua hegemonia. A tese de Groys corrói a subjacente “pureza” do próprio projecto modernista: não abdicando do conceito de Modernismo, comete a heresia de sustentar que o Realismo Socialista é uma das suas possíveis declinações, inscrita nas potencialidades do seu projecto embrionário, revelando assim o lado sombrio, “faustiano”, do próprio projecto da Modernidade. Depois de lermos a obra, não podemos deixar de nos perguntar se as ambições da vanguarda — a criação de um homem novo emancipado através de um projecto artístico-político e a imposição dessa modelação às massas — se poderiam

concretizar em simultâneo, sem a concretização da primeira redundar num elitismo e a da segunda num totalitarismo, ou se, efectivamente, as suas ambições, a cumprirem-se, não comportavam, inevitavelmente, algo de totalitário. Aceitando que o projecto da Modernidade herdado do Iluminismo e dos ideais da Revolução Francesa se cumpriu se diferentes modos no bloco ocidental e no bloco soviético, e que a Guerra Fria mais não foi do que a radicalização da bifurcação desse projecto inicial, a comparação e integração das suas respectivas representações historiográficas forçada pela tese de Groys parece assim sugerir que a Modernidade demonstrou que os seus sonhos não eram (ou não foram) concretizáveis em simultâneo, restando-lhe apenas concretizações parcelares, bifurcações do seu projecto inicial cujo resultado pode distar muito das suas pretensões iniciais, mas quem nem por isso deixam de ter uma origem comum. Neste sentido, o debate provocado pela tese de Groys assemelha-se ao reencontro de gémeos falsos, que não podem aceitar, sem se reconstruírem completamente, possuir a mesma paternidade.

De facto, ensaios posteriores que Boris Groys escreverá sobre o Realismo Socialista sugerem esta perspectiva. No ensaio que escreve para aquela que pode ser considerada a primeira grande exposição a reavaliar o Realismo Socialista, intitulada *Dream Factory Communism: The Visual Culture of the Stalin Era*, realizada entre Setembro de 2003 e Janeiro de 2004 no Schirn Kunsthalle Frankfurt e por si comissariada em colaboração com Zelfira Tregulova, Groys sustenta que o Realismo Socialista utilizou os meios da cultura de massas como referência estilística — e não a pintura oitocentista —, mas que se norteou pelo objectivo vanguardista de consagrar um lugar central à cultura na engenharia social, sugerindo deste modo que o Realismo Socialista não só cumpriu a ambição da vanguarda que o Modernismo ocidental se revelou incapaz de concretizar — isto é, de modelar as massas através de uma determinada concepção cultural —, como que, inclusivamente, ultrapassou a dicotomia estruturante da historiografia modernista ocidental que opunha arte a *kitsch*:

*Socialist Realism was propagated by the Stalin regime at a time when global commercial mass culture achieved its decisive breakthrough and became the determining force that it has remained ever since. Official culture in the Stalin era was part of this global mass culture and fed on the expectations it awakened worldwide. The stylistic similarity between the art of the Stalin era and that of Western — particularly American — mass culture is readily apparent. (...) Despite these resemblances, Stalinist mass culture was structured differently from its counterpart in the West. Whereas the market dominated, even defined, Western mass*



*culture, Stalinist culture was noncommercial, even anticommercial. Indeed, it would be claimed that the arts in the Stalin era employed the formal means of mass culture but were avant-garde in their aim and their view of culture's role in society. This incidentally, is simply a restatement in different terms of the official definition of Socialist Realism as art that was realist in form and socialist in content. In practice, this meant that art had to be accessible, unproblematic and immediately intelligible to the mass of the people — "realist" — although its content and goals were ideological determined and aimed at the future — avant-garde, therefore, in the sense that it did not satisfy the needs of the masses but sought to reeducate them.*<sup>88</sup>

Referindo-se ao ensaio de Greenberg "Avant-Garde and Kitsch", Groys reequaciona a posição do Realismo Socialista no contexto da cultura de massas soviética, desafiando o argumento avançado pelo crítico norte-americano. Considerando que a cultura soviética sob Estaline herdou a crença vanguardista de que a humanidade podia ser modificada, ela afirmou-se como uma cultura para os cidadãos que teriam ainda de ser criados através da reeducação cultural. Deste modo, a derradeira ambição da vanguarda seria "não a produção de novas imagens para um público antigo ver com olhos antigos, mas a criação de um novo público com novos olhos". Assim, enquanto que no Ocidente a perda da crença na maleabilidade da humanidade reduz a utopia da vanguarda a uma "postura permanentemente crítica" relativamente à cultura de massas, ao poder político e ao mercado, na U.R.S.S. a manutenção da crença na maleabilidade das massas permitir-lhe-á forjar uma cultura "para massas que ainda tinham de ser criadas". Uma vez que o mercado fora abolido na U.R.S.S., o Realismo Socialista não tinha de ser economicamente rentável, o que lhe conferia uma maior liberdade do que a possuída pela vanguarda artística ocidental por não ter de considerar os gostos do público. Deste modo, Groys permite-se hereticamente concluir que a "cultura soviética como um todo pode por isso ser considerada como uma tentativa para abolir a distinção entre a vanguarda e a cultura de massas que Greenberg diagnosticou como o principal sintoma do modernismo capitalista":

*Soviet culture as a whole may therefore be understood as an attempt to abolish that distinction between avant-garde and mass culture that Greenberg has diagnosed as the chief symptom of capitalist modernism.*<sup>89</sup>

---

<sup>88</sup> Boris Groys, "Utopian Mass Culture", *Dream Factory Communism. The Visual Culture of the Stalin Era* (ed. by Boris Groys and Max Hollein), pp. 20-21

<sup>89</sup> Boris Groys, "Utopian Mass Culture", *Dream Factory Communism. The Visual Culture of the Stalin Era* (ed. by Boris Groys and Max Hollein), p. 24. O argumento de Groys sobre esta questão merece ser citado em extensão: "In the twentieth century the notion of mass culture was inseparable from the idea

O debate encetado por Groys remete-nos assim, num balanço retrospectivo, para a questão que Stuart Davis colocava ao *First American Artists Congress* em 1936: “como integrar um comentário social necessário na prática pictórica modernista?”; ou dito de outro modo, seria possível conciliar uma arte formalmente

---

of the avant-garde. In his classic essay “Avant-Garde and Kitsch” Clement Greenberg attempted a definition of the difference between avant-garde and mass culture (which he termed “kitsch”). Mass kitsch, he stated, is concerned with effects, the avant-garde with processes. Mass culture was no less “modern” than the avant-garde; the difference between them lay solely in the fact that the avant-garde disregarded the large-scale “effectiveness” of artistic devices in favor of a cool, analytical approach that facilitated intensive examination of those devices. For Greenberg, the avant-garde ethos thus entailed a reserved attitude towards mass culture and a refusal to be “corrupted” by market values. Avant-garde art addresses mass culture exclusively in critical terms, disclosing the mechanisms of influence, propaganda, and manipulation that remain hidden in the context of mass culture and, in doing so, neutralizing their effect — even if only for an educated minority who can afford to concern themselves with the work of the avant-garde. Greenberg therefore placed the Socialist Realism of the Stalin era, and other forms of totalitarian art, on a par with the commercial mass culture of the West. Both, he averred, aimed to exert the maximum effect on their audiences, rather than engaging critically with artistic processes.

Greenberg equation of the avant-garde with critical attitudes toward mass culture, political power and the market become so firmly entrenched in the West — not least among the public at large — that it has acquired the status of established fact. Yet even a cursory examination of the modernist avant-garde reveals that, from the very beginning, its artists were attracted to the new possibilities offered by the mass production and dissemination of images, frequently invoking them in their condemnation of the elitist claims of traditional “high culture”. The avant-garde actually disapproved of only one aspect of commercial mass culture: its pandering to mass taste. Yet modernist artists also rejected the elitist “good taste” of the middle classes. On no account did they wish to cater to existing tastes, whether of the majority or of an elite. Hence, the avant-garde revolt was directed principally at the current audience for art, against those who were viewing or consuming it. Avant-garde artists wished to create a new public, a new type of human being, who would share their own taste and see the world through their eyes. They sought to change humankind, not art. The ultimate artistic act would be not the production of new images for an old public to view with old eyes, but the creation of a new public with new eyes.

Such a far-reaching change of viewing habits, of life and of humanity itself was propagated by all radical avant-garde art movements, from Italian futurism to Russian suprematism and constructivism, from Dutch De Stijl to the German Bauhaus and French surrealism. With regard to mass culture it was not so much a different culture that these artists desired as different masses. The radical avant-garde did not combat political power or market forces; it was humankind in its existing form that they attacked. Modernist artists certainly criticized the mass culture of their day, but with a view to creating a better mass culture, a utopian mass culture, as it were, that would sustain by a better humanity. Only when faith in the creation of a new humankind has waned is it possible to see the standpoint of the modernist avant-garde as an unalterable fact. Soviet mass culture under Stalin, on the other hand, inherited the avant-garde belief that humanity could be changed and was driven by the conviction that human beings were malleable. Soviet mass culture was a culture for masses that had yet to be created. This culture was not required to prove itself economically — because the market had been abolished in the Soviet Union. Hence the actual tastes of the masses were completely irrelevant to this form of mass culture, more so, in fact, than to the avant-garde, since members of the avant-garde in the West, for all their critical disapproval, had to operate within the same economic conditions as mass culture. Soviet culture as a whole may therefore be understood as an attempt to abolish that distinction between avant-garde and mass culture that Greenberg has diagnosed as the chief symptom of capitalist modernism.” Boris Groys, “Utopian Mass Culture”, *Dream Factory Communism. The Visual Culture of the Stalin Era* (ed. by Boris Groys and Max Hollein), pp. 21-24. Num ensaio que escreve no ano seguinte para a exposição *Russia!*, no Guggenheim de Nova Iorque, Groys reitera este mesmo argumento. Veja-se a este respeito Boris Groys, “Educating the Masses: Socialist Realist Art”, *Russia!*, pp. 318-323

progressista com a ambição de através dela modelar as massas e contribuir assim para a revolução política e social?; ou ainda, como conciliar a autonomia da arte com o seu poder de afectar revolucionariamente a sociedade?<sup>90</sup> Transcorridas quatro décadas, e observando as concretizações culturais das duas faces da Modernidade (no Modernismo ocidental e no Modernismo soviético), a resposta a esta ambição parece ter-se saldado numa impossibilidade de conciliação, tendo sido apenas possível concretizações parcelares numa bifurcação da utopia das vanguardas.

A tese que Boris Groys avança em *Estaline, a Obra de Arte Total* e que complementa em ensaios posteriores, concordando-se ou discordando dela, é ainda notável a um outro nível. Ela é a primeira representação historiográfica do Realismo Socialista produzida fora do paradigma historiográfico modernista a ter eco no seio deste. Poder-se-ia apressadamente julgar que o Realismo Socialista deixara com ela de ser um sujeito passivo de uma representação ocidental;<sup>91</sup> mas bastaria pensarmos em toda a extensa produção do paradigma historiográfico do Realismo Socialista para nos darmos conta de que ele sempre elaborara a sua própria auto-representação, possuindo por isso o seu discurso próprio. Porém, encerrados que estavam na lógica argumentativa circular que envolve todos os debates paradigmáticos — como sustenta Thomas Kuhn —, essa auto-representação do Realismo Socialista jamais poderia interferir ou dialogar com o paradigma historiográfico modernista. A proeza de Groys consistiu assim em conseguir forjar um discurso de representação do Realismo Socialista que, acicatando as premissas do paradigma modernista, exige, quando não o seu reconhecimento, pelo menos a sua atenção. A tese de Groys não é assim o Realismo Socialista a adquirir uma auto-representação; é a edificação de uma que, por empregar elementos do paradigma externo (e dominante), força a sua audição.

---

<sup>90</sup> Stuart Davis citado por Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, p. 30. Sobre a centralidade desta questão no debate artístico de entre-guerras, recorda-nos Charles Harrison: “During the inter-war years (...) theoretical debate tended to become polarised around the question of art’s basic justification. Was it to be valued for its autonomy — its transcendence over the contingent pressures of social and political life — and for its achievement of exemplary formal harmonies? Or was it to be assessed in terms of its critical engagement with issues of the day, and its practical contribution to social change and renewal?” Charles Harrison, “Artists’ Theories and Critical Debates 1920-45”, *1920-1945. The Artistic Culture Between the Wars*. (ed. by Valerio Terraroli) Milano: Skira, 2006, p. 31

<sup>91</sup> Segundo Edward Said, subjacente às representações ocidentais dos seus “outros”, está a noção de que estes são incapazes de se representarem a si próprios: “Desde o começo da especulação ocidental sobre o Oriente, a única coisa que este não podia fazer era representar-se a si próprio.” Edward W. Said, *Orientalismo. Representações ocidentais do Oriente*. Lisboa: Livros Cotovia, 2004 (1978), p. 333

Embora a obra de Groys tenha sido atacada como uma moda interpretativa, como “anti-modernista” (Hal Foster<sup>92</sup>), ou como teoricamente infundada (Cullerne Bown<sup>93</sup>), o que permanece em causa no debate sobre o modernismo ou anti-modernismo da tese de Groys é a questão enunciada na década de 30: quem é que teoriza o sentido e rumo da Modernidade e, consequentemente, quem é que diz onde e como é que esta se cumpriu? Esta questão incitar-nos-á a avançar algumas das considerações finais e a sugerir rumos futuros de investigação.

---

<sup>92</sup> Sobre a crítica de Hal Foster à tese de Boris Groys ver Hal Foster, “1937 a”, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. (ed. by Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh), p. 283

<sup>93</sup> Sobre a crítica de Cullerne Bown à tese de Boris Groys ver Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, p. xiii



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Os maiores revolucionários foram conservadores em coisas de arte, e os maiores artistas foram quietistas em assuntos políticos. Entende-se por isto que no revolucionário há uma nostalgia do consumado, e no artista há um cepticismo da realização.*

Agustina Bessa-Luís<sup>1</sup>

Ao longo dos seis capítulos desta tese, acompanhámos a emergência, afirmação e início da dissolução dos dois paradigmas historiográficos que dominaram a interpretação da produção artística durante grande parte do século XX. Dividindo a investigação em três partes correspondentes às fases acima mencionadas, observámos na primeira parte — constituída pelos primeiro e segundo capítulos — como, durante a década de 1930, o debate da esquerda em torno da definição de uma cultura proletária revolucionária acabará por se saldar nos E.U.A. e na U.R.S.S. em configurações historiográficas diametralmente opostas. Nos E.U.A., a progressiva desilusão de artistas e intelectuais de esquerda com o comunismo soviético entre 1936 e 1939 conduziu a uma progressiva dissociação crítica entre arte e política e, consequentemente, a uma reivindicação da autonomia da arte e da História da Arte. Apontámos então como seminais na formulação de um novo paradigma da História da Arte o texto de Alfred Barr para o catálogo *Cubism and Abstract Art* (1936) e o texto de Clement Greenberg “Avant-Garde and Kitsch” (1939), os quais, sustentámos, estabeleceram algumas das premissas fundamentais do novo paradigma, como sejam a proeminência da análise formalista, uma valorização da pesquisa formal e uma correspondente desvalorização dos conteúdos ou temáticas das obras, e uma exaltação crítica, derivada desta metodologia, da arte abstracta por oposição à figurativa. Contudo, esta abordagem formalista — legitimada pela necessidade de proteger a cultura das pressões políticas e ideológicas a que a sua conjuntura histórica a sujeitava

---

<sup>1</sup> Agustina Bessa-Luís, *Dicionário Imperfeito*. Lisboa: Guimarães Editores, 2008, p. 257

— não se impôs sem resistência, como o atestam os textos de Meyer Schapiro e de Harold Rosenberg analisados no primeiro e terceiro capítulos.

Por outro lado, na mesma década de 1930, assistimos na U.R.S.S. à formulação do paradigma historiográfico do Realismo Socialista, cujos textos fundacionais foram os discursos de Andrei Jdanov e de Maxim Gorky proferidos no I Congresso de Escritores Soviéticos, realizado em Moscovo em 1934. Após a análise dos seus pressupostos basilares, pudemos compreender de imediato a simetria da diferença entre os dois paradigmas: à despolitização e autonomia da arte e da historiografia artística modernista, o paradigma do Realismo Socialista contrapunha uma arte e uma historiografia politicamente comprometidas, hierarquicamente sujeitas ao projecto da vanguarda política (a sujeição da cultura ao Partido concretizada no princípio de *partiinost*), concebidas como parte integrante, coadjuvante e subordinada do projecto maior de edificação de uma sociedade comunista; à valorização modernista da forma, contrapunha a valorização de conteúdos politicamente relevantes; à atenção modernista concedida ao experimentalismo formal, opunha uma preservação e continuação da herança clássica, realista e figurativa por este interrompida; à fruição estética eleita pelo paradigma modernista como a principal função da obra de arte, contrapunha a exigência de uma função de modelação das mentalidades. Partindo de uma génese comum mas desenvolvendo-se em contextos históricos muito diferenciados, a formulação dos paradigmas historiográficos modernista e do Realismo Socialista processou-se assim praticamente em simultâneo e estruturou-se identitariamente por contraponto ao seu “outro”: o paradigma historiográfico do Realismo Socialista em oposição ao que apelidava de decadência da arte e historiografia burguesas, e o paradigma historiográfico modernista em oposição à arregimentação política da arte e da historiografia propostas pelo comunismo soviético.

Na segunda parte desta investigação — correspondente aos terceiro e quarto capítulos e abrangendo as décadas de 40 e de 50 — debruçámo-nos sobre o período em que os paradigmas historiográficos conquistam a sua maturidade e se tornam hegemónicos nas suas respectivas áreas de influência. Inextricavelmente relacionadas com a conjuntura da Guerra Fria e com a rivalidade entre os E.U.A. e a U.R.S.S. que a caracterizou, a elaboração e hegemonia dos dois paradigmas foram indelévelmente condicionadas pela conjuntura político-ideológica do período e pelas

necessidades da política interna e externa de ambas as potências. Na disputa cultural e ideológica que então travaram, E.U.A. e U.R.S.S. necessitaram de formular uma imagem cultural identitária forte e coesa para o exterior, de modo a, através dela, esgrimirem a superioridade do seu sistema político-económico. Neste processo, sustentámos que os paradigmas historiográficos foram agenciados como parte integrante de um emblema identitário nacional, já que lhes cabia, na sua qualidade de representação discursiva, fixar a interpretação e expressar os valores culturais tidos como definidores de uma identidade específica. Deste modo, nos terceiro e quarto capítulos, perseguimos um duplo desenvolvimento: o apuramento teórico, conceptual e metodológico dos paradigmas historiográficos, e os valores acrescentados aos mesmos por forma a adquirirem uma utilidade política na agenda da diplomacia cultural.

Nos E.U.A., como observámos no terceiro capítulo, a hegemonia do paradigma historiográfico modernista teve de ser conquistada em três frentes: na defesa da arte moderna a nível interno, face aos defensores de uma arte mais conservadora e tradicionalista; na reivindicação da superioridade da arte moderna norte-americana face à europeia — alcançando assim, em simultâneo com a hegemonia económica, política e militar, a vanguarda do Modernismo até então na posse do Velho Continente; e na digladição da superioridade da arte e da historiografia modernista ocidental face à sua congénere soviética. Durante este processo de progressiva afirmação, o paradigma historiográfico modernista foi apurando as suas teorias, conceitos e metodologias: a noção de “pureza” da arte abstracta (já presente nos seus textos fundacionais) é aprofundada; é criada uma explicação histórica da evolução do Modernismo como uma “progressiva rendição à resistência do meio” — aplicação retrospectiva da interpretação da arte contemporânea a toda a História da Arte, o que levou à invenção de leis evolutivas gerais, interpretativas do passado e prescritivas para o futuro; a “bidimensionalidade” é assumida como um *telos* da pintura; a valorização da exploração formal aliada à excomunhão dos conteúdos das obras redonda numa teleologia do Abstraccionismo; o auto-criticismo disciplinar da arte e da História da Arte é teoricamente reforçado com o recurso ao criticismo kantiano; e a legitimação de uma análise exclusivamente formal é solidificada na reivindicação da autonomia artística constituir o marco essencial do nascimento do Modernismo.



Ao nível dos valores que o paradigma historiográfico modernista foi absorvendo, destacámos como a liberdade, o individualismo, a democracia, a tolerância, o inconformismo, a espontaneidade e a rebeldia foram enfatizados na arte moderna norte-americana, de modo a configurar culturalmente uma certa imagem identitária nacional e através dela afirmar a sua superioridade face à obediência, intolerância, conformismo e repressão característicos (na representação modernista) da arte e do paradigma historiográfico do Realismo Socialista. Embora existissem discursos dissonantes desta narrativa heroicizante do Modernismo, estes não alcançaram notoriedade devido à sua desadequação relativamente às necessidades da política interna e externa norte-americana do momento.

Paralelamente, vimos como na Rússia, durante as mesmas décadas de 40 e 50, também o paradigma historiográfico do Realismo Socialista apurou as suas teorias, ferramentas conceptuais e métodos, bem como foi absorvendo novos valores consoante as necessidades políticas conjunturais. Tal como o apuramento do paradigma modernista conduziu a uma contracção do seu perímetro até apenas abarcar o Abstraccionismo (especificamente, o Expressionismo Abstracto), também o paradigma do Realismo Socialista se desenvolveu num crescente ensimesmamento de referências, radicalizando a sua diferença face ao Modernismo. No plano dos desenvolvimentos teóricos que então conhece, vimos no quarto capítulo como os princípios de *ideiinost* (conteúdo ou ideia da obra) e de *partiinnost* (espírito partidário e sujeição da arte às directrizes do Partido) se intensificam; como o de *nadornost* (espírito colectivista e acessibilidade da arte às massas) ganha renovado fôlego com a emergência do nacionalismo; como o anti-formalismo incipiente na sua formulação inicial se cristaliza, arrastando na sua exacerbação um anti-ocidentalismo e um anti-cosmopolitismo de modo a demarcar-se do seu rival ocidental; como a adenda da “teoria das duas culturas” fornece o crivo em falta para seleccionar uma determinada História da Arte (e uma genealogia para o Realismo Socialista); como num dado momento é avançada a “teoria da ausência de conflitualidade” (subtraída do paradigma pouco depois); como a emergência de um neo-academicismo restringe as possibilidades formais do Realismo Socialista, prescrevendo-lhe um estilo cada vez mais unificado; como se edificou uma genealogia legitimadora do Realismo Socialista, salvando e valorizando na memória histórica o que o Modernismo havia desconstruído, isto é, a tradição clássica e realista “progressista” à qual o Realismo

Socialista daria continuidade e da qual constituiria a sua guarda avançada (apresentando-se, sob este prisma, não como um retrocesso — na perspectiva modernista — mas como uma vanguarda pós-formalista); e, por fim, como a destalinização cultural se traduziu num proclamado “renascimento leninista”, o qual consistiu na reafirmação de todos os princípios essenciais do Realismo Socialista mas subtraindo-lhe o culto da personalidade e a “teoria da ausência de conflitualidade”.

Relativamente aos valores enfatizados pelo paradigma historiográfico nos produtos culturais do Realismo Socialista, observámos como, durante este período, eles são claramente enfatizados num antagonismo com os valores discernidos no Modernismo ocidental. Assim, ao individualismo, elitismo e apolitismo imputados ao formalismo burguês, é contraposta uma arte colectivista, democrática na sua acessibilidade e politizada. Qualquer sinal de Modernismo passa a ser visto como uma subserviência em relação ao Ocidente, ou como uma infiltração corruptora do inimigo decadente no paraíso solar, optimista e progressista do Realismo Socialista.

Todavia, vimos também como, a partir de meados da década de 50 e, de forma consertada e consistente, a partir da década de 60, começa a emergir um tipo de produção artística impossível de abarcar e de compreender pelos paradigmas historiográficos vigentes: nos E.U.A., com a emergência da Pop Art (acompanhada na Europa pelo Nouveau Réalisme) e do Minimalismo, e na Rússia com a eclosão da primeira geração de artistas não-oficiais. A rigidez que os paradigmas historiográficos tinham por esta altura adquirido em resultado do seu apuramento tornaram-nos inadaptáveis à nova realidade da prática artística, o que acabaria por os votar, progressivamente, à obsolescência. Respondendo a esta desadequação e à nova conjuntura política, vimos, na terceira parte — votada ao início da dissolução dos paradigmas —, como a partir dos anos 70 começam a surgir as primeiras revisões historiográficas internas dos dois paradigmas historiográficos. Nos E.U.A., como sustentámos no quinto capítulo, essa revisitação, questionamento e reformulação do paradigma historiográfico modernista foi impulsionada pela atmosfera contestatária dos anos 60 e pela emergência da Nova Esquerda. Na Rússia, o questionamento do paradigma do Realismo Socialista, encorajado pela destalinização, fez-se primeiramente pela segunda geração de artistas não-oficiais e recebeu a sua configuração historiográfica maior em Boris Groys. Deste modo, sustentámos que a produção artística que começa a surgir pontualmente durante os anos 50 e

consistentemente a partir dos anos 60, que não se coadunava com os mapas conceptuais dos paradigmas vigentes, são os primeiros indícios da sua dissolução, plenamente concretizada quando os historiadores da arte começarem a redesenhar os mesmos nos anos 70 e 80.

Não obstante a notoriedade hegemónica do paradigma historiográfico modernista e o (consequente) quase total silenciamento e menosprezo (ocidental) pelo paradigma historiográfico do Realismo Socialista, esta tese sustenta que a edificação de ambos os paradigmas em questão se desenvolveu numa dinâmica de espelhos antónimos de uma construção identitária, tornada premente pela rivalidade entre os E.U.A. e a U.R.S.S. durante a Guerra Fria. Desde o seu início, passando pela sua fase de afirmação, até ao início da sua desintegração, cada paradigma sempre necessitou do seu “outro” contra o qual se definir, elegendo teorias, métodos e valores antónimos ou diametralmente opostos aos do seu rival. Não é por a oposição não poder ser mais radical que eles deixam de estar, desde a sua emergência até ao seu perecimento, inextrincavelmente ligados, numa estranha e íntima relação que nos remete para o “estranho amor” que Kubrick acertadamente discernia nas relações entre E.U.A. e U.R.S.S. em 1964, no seu filme *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worriyng and Love the Bomb*. Eles constituem assim as duas faces da mesma moeda — o projecto político e artístico da Modernidade —, não podendo um ser alterado sem afectar necessariamente a configuração do outro. Se, nos anos 20 na Rússia e nos anos 30 nos E.U.A., o debate que insistentemente ocupava os intelectuais de esquerda era como conciliar a acessibilidade da arte a toda a sociedade com uma estética moderna e formalmente avançada, os cinco decénios percorridos com esta investigação e a cristalização de dois paradigmas historiográficos opostos, ainda que simétricos, demonstram que essa utopia redundou numa bifurcação: o Realismo Socialista cumpre a primeira ambição; o Modernismo a segunda. O outro lado da impossibilidade do compromisso almejado revela, todavia, que os dois paradigmas analisados são duas faces da mesma moeda, inseparáveis mas não concretizados — ou concretizáveis — em simultâneo.

Como vimos no quinto capítulo, as alterações estruturais ocorridas na prática artística em conjugação com a mudança do clima político-ideológico nos anos 60 provocaram uma profunda revisão do paradigma historiográfico modernista. Não

obstante a reestruturação que a partir de então conhece na sua prática teórica e crítica — da qual apenas demos conta dos primeiros indícios —, alguns aspectos do paradigma modernista demonstrarão uma notável resiliência. Abandonar-se-á, é certo, uma totalidade narrativa — o carácter de “grande narrativa” — que possuía até então, a qual lhe permitia uma leitura panorâmica unificada não só da arte moderna, como de toda a História da Arte; abandonar-se-á também, e consequentemente, a pretensão de ter identificado as “leis” segundo as quais a História da Arte evoluiria e, como tal, os critérios de avaliação (e de previsão e de prescrição) que delas decorriam. Há, sem dúvida, um “sentido”, um “rumo”, um “objectivo” que se acreditava identificado que se perde, que se estilhaça, que se pulveriza. Convocam-se a partir de então novas áreas disciplinares — ou ferramentas conceptuais destas — para um exercício da historiografia e da crítica artística que se pretende renovar, forjando uma pluri e uma transdisciplinaridade que permita fazer face à prática cultural contemporânea, também ela plural, diversa, multifacetada. A historiografia da arte torna-se assim mais inclusiva, não só dessa diversidade artística sua contemporânea, como das práticas modernas silenciadas, descuradas pela ortodoxia do paradigma historiográfico modernista, como sejam o Construtivismo, o Produtivismo, o Dadaísmo ou o Surrealismo. De resto, como então tivemos oportunidade de afirmar, a proscrição destas manifestações do cânone modernista apurado por Greenberg acabará por atingi-lo num golpe de *boomerang*, quando estratégias do Dadaísmo e do Surrealismo forem reactivadas em movimentos como a Pop Art e o Nouveau Réalisme, ou quando estratégias do Construtivismo forem reelaboradas pelo Minimalismo. A prática artística revelará a coerção a que a teorização a sujeita através da rede conceptual que sobre ela lança para lhe inventar um sentido, acabando por rompê-la quando esta se demonstra incapaz de acompanhar a sua proliferação, diversificação e reestruturação.

Contudo, a teoria também revela a sua força através da sua elasticidade, adaptabilidade e poder de coerção. É o outro lado da estratégia de integração pós-modernista, a qual atesta a capacidade de sobrevivência de algumas concepções modernistas e, simultaneamente, expõe o paradoxo em que todas as práticas artísticas desafiantes da sua hegemonia se encontram, em última análise, encerradas. Com efeito, as práticas que questionam e provocam directamente as relações de poder, de género ou de etnia, os interesses institucionais, de mercado ou de propaganda nacional que se entrelaçaram com a prática historiográfica, crítica e artística acabam

por ser reconhecidas e integradas no cânone historiográfico pós-modernista. Ao sê-lo, ao conquistarem o seu lugar na memória dos anais da História da Arte e no espaço do museu, terminam inevitavelmente por ser de certa forma neutralizadas, já que, como nos recordam Peter Bürger ou Boris Groys, o conflito com a sociedade (ou com um cânone historiográfico hegemónico) de onde retiravam a sua identidade se dissolve quando esta acaba por os reconhecer e assimilar como um dos seus produtos culturais naturais. É esta capacidade de absorver inclusivamente a dissidência que parece imunizar algumas das concepções modernistas herdadas pelo paradigma pós-modernista, granjeando-lhes, não obstante as mutações, tão longa sobrevivência.

Assim, não obstante nenhum historiador da arte da actualidade continuar a insistir que apenas a arte que reclama a sua inexpugnável autonomia é merecedora da sua atenção, ou que o rumo da sua evolução se discerne na restrição e especificação de cada meio às suas características específicas, que a bidimensionalidade é o *telos* inevitável da pintura, ou que a crítica formalista é a única abordagem legítima da prática artística, há todavia estruturas antigas que persistem e das quais parece difícil desembaraçarmos o nosso esforço conceptual.

Uma delas é a ideologia do novo, ou da originalidade, herdada das vanguardas. Não obstante a prática e a teorização pós-modernista terem legitimado procedimentos de citação, de revisitação a tradições ou a linguagens do passado, e um eclectismo de referências, o valor da “originalidade” conseguiu subsistir como critério de avaliação. Os elementos, procedimentos ou estratégias empregues podem não ser originais, mas a sua reelaboração, remistura, recontextualização, conceptualização ou re-apresentação terá de conter esse elemento de novidade. Caso contrário, continuará a ser condenado como anacrónico ou derivativo, fora do compasso do Modernismo ou do pós-modernismo internacional e, por isso, não conquistará o seu lugar de integração e memória no cânone.

Outra das estruturas que persiste é uma certa derivação da noção de progressão histórica do Modernismo, ainda que já não se conceptualize a sua lógica evolutiva num sentido estritamente linear, progressivo e sem retrocessos. Como sustenta Rosalind Krauss, a prática artística conceptual que retrospectivamente continua a questionar as asserções de Greenberg — como a teoria da autonomia da arte, a delimitação de cada meio às suas características específicas, a contínua redução e apuramento das convenções artísticas —, ainda que se lhes dirija para as atacar e

questionar, continua paradoxalmente a reagir a estes estímulos greenberguianos, assegurando desse modo a centralidade da sua pertinência e a sua sobrevivência. Ou seja, ainda que subverta as convicções teóricas de Greenberg através do recurso aos *mixed-media* e à interdisciplinaridade, fá-lo em resposta à definição greenberguiana do que é a arte:

*I think that it's been carried through into a contemporary debate because of the fact that conceptualism took Greenberg's ideas about jettisoning unnecessary conventions as one piece of a logical argument the next step of which someone like Joseph Kosuth thought he was taking. If art gets reduced, or if painting and sculpture get reduced, to this question, "What conventions are left to make them art?" then the next step of this is simply the question "What is art?" So that kind of conceptualist logic adopts the Greenbergian notion of the historical progression of modernism — though perverted and strangely changed — and places it at the center of a conceptual problem. It's this that operates in today's practice. All of installation art, the whole phenomenon of mixed-media, is a continuation of this conceptualist problem: that art should be posing the question, "What is art?" in a whole variety of ways. And so the Greenbergian heart is still beating in the center of this. I think, however, it's a complete misunderstanding of Greenberg. But I think that's why it's still alive.*

*But it's alive in this way, that it got brought along into this whole other discussion which both preserves and attacks it: "We want to talk about what is art, but we want to talk about it in terms that attack the notion of 'autonomy', that attack the notion that there should be a medium and that the 'specificity' of that medium should be revealed. All of that we want to throw out, but what we want to keep is the idea that the destiny of art is to raise the question, 'What is art?' "I think that's why the Greenberg thing comes back and back and back.*

*You would think that since the notion is that we've thrown all of that out — we've discarded "medium specificity", we've discarded everything that Michael Fried's supporting, and we've embraced all the things he's attacking, namely intermedia, interdisciplinarity — that we should just wash our hands of this bad object. Why should we keep evoking it? It comes back like a kind of guilty conscience.*

*However, I would like to distance myself from that "we", because I happen to think that some really terrible thing has happened in the internationalization and academicization of installation art. For me, Documenta 10 was the last straw. Once everything is focused on raising pigs and planting flowers in between railroad ties, we have arrived at a place that is totally uninteresting. And once again the issue is, where do you find conviction? Is an aesthetic experience important? Do you have to start from your feelings about what culture is? And I think the answer is, yes; and I think this is true for a variety of artists as well. So the question of the medium and whether it's important to organize something like an aesthetic experience in relationship to a medium — maybe not a traditional medium but something that might function as a medium — is something that certain contemporary artists are trying to ask. I think it's a tremendously important question.*

*I think that, very reorganized and transmuted, that issue is still a relevant one for me, even though I'm bored to death with the names of Clement Greenberg and Michael Fried. It is thirty years later: We have to think about the idea of a medium in a postconceptual framework. That's what interests me as a contemporary project.*

*But why is it that all these people who have tried to bury all these positions and these figures are still hysterically referring to them? I don't know.*<sup>2</sup>

Esta permeabilidade e influência mútua entre teoria e prática artística é também, de certo modo, resultado da leitura que Greenberg cristalizou sobre a História da Arte. Ao perspectivá-la como uma contínua reflexão sobre si própria, a qual o crítico verbalizaria, Greenberg acaba efectivamente por emprestar esta noção de progressão histórica do Modernismo a alguns artistas que assim, circularmente, a corroboram — seja pela realização de obras que encaixam nas previsões da crítica (o que lhes asseguraria um sucesso crítico e comercial), seja pela sua refutação (dissidência que também acabará também por ser incorporada pelo pós-modernismo, teórica e institucionalmente).

Deste modo, foi a capacidade do paradigma historiográfico modernista para se adaptar e para se transformar — num paradigma pós-modernista — que lhe assegurou a sua capacidade de sobrevivência, ainda que à custa de algumas deturpações do mesmo, como sustenta Krauss. A subsistência do paradigma depende precisamente da sua capacidade de transformação, de absorção de alterações e de corrupções à sua formulação inicial. Essa elasticidade própria, contudo, não lhe garante só por si a sua sobrevivência: ela deverá ainda ser enquadrada num contexto político, económico, cultural que lhe assegure uma capacidade de divulgação e de imposição.

Isto conduz-nos à terceira estrutura — melhor diríamos, condição — do paradigma modernista que subsiste até à actualidade: a íntima associação entre a produção científica de um cânone de avaliação artística e o centro de poder político, económico e cultural onde esta está sediada. Tal condição, como temos vindo a demonstrar ao longo de toda a nossa investigação, não foi obviamente exclusiva do paradigma historiográfico modernista. Também o paradigma historiográfico do Realismo Socialista contou com uma estrutura política que o sustentou e promoveu, de uma forma ainda mais explícita que o seu congénere norte-americano. Porém, o quase total desconhecimento que nós, cidadãos “do lado de cá da cortina de ferro”, possuímos do mesmo diz bastante sobre a sua capacidade de imposição e difusão. Em parte isto deveu-se, sem dúvida, à divisão geopolítica da Guerra Fria e à

---

<sup>2</sup> Depoimento de Rosalind Krauss em Amy Newman, *Challenging Art: Artforum, 1962-1974*, pp. 461-462

impermeabilidade e mútua repulsa que envolve os debates paradigmáticos. Mas, finda a Guerra Fria, esse desconhecimento diz algo mais do que simplesmente isso. Ele atesta a hegemonia que o paradigma modernista — e, posteriormente, o paradigma pós-modernista — conseguiu conquistar não só sobre o mundo ocidental mas, depois do termo das alternativas da Guerra Fria, sobre todo o mundo que almeja entrar nos circuitos internacionais da arte, seja na sua vertente teórica, institucional ou comercial.

Com efeito, a abertura da U.R.S.S. nos anos 80 e a sua final dissolução trouxeram uma situação paradoxal para a arte não-oficial, a qual se prende com a sua dificuldade de sobrevivência num mundo dominado pelo cânone pós-modernista. Por um lado, o enquadramento da arte não-oficial da primeira geração no contexto internacional conduziu à constatação de que esta, devido ao seu quase completo isolamento da cena artística internacional no momento da sua produção, não era suficientemente original para que a historiografia ocidental lhe concedesse um lugar de destaque na genealogia da arte moderna. Por outro lado, a segunda geração de artistas não-oficiais encontrará algumas dificuldades de sobrevivência na competitividade característica do mercado artístico internacional e na ausência do contexto de opressão do Estado soviético onde ia buscar o seu sentido de crítica e protesto.

Porém, a dissolução da U.R.S.S. permitirá também a emergência de novas vozes que irão desafiar os enquadramentos historiográficos a que ficam sujeitos. Com efeito, historiadores, críticos e teóricos oriundos do ainda denominado “Leste europeu” começarão a questionar a hegemonia do cânone historiográfico modernista e pós-modernista que lhes é imposto. Não obstante a crítica interna a que a historiografia modernista é sujeita desde os anos 70, os discursos oriundos do “Leste” lançar-lhe-ão desafios diferentes, questionando a sua hegemonia e universalidade, o seu carácter neo-colonial e as suas relações implícitas de centro e periferia.

Num artigo intitulado “East!”, inserido na obra *East Art Map*, o sociólogo e teórico literário esloveno Rastko Močnik começa precisamente por questionar a



designação de “Leste” europeu.<sup>3</sup> No seu entender, esta designação, que depende do binómio Leste/Ocidente, é sobretudo um “atalho para a dominação”, uma vez que não aponta tanto para uma distinção neutra como para uma hierarquia, onde o local (Leste) é contraposto ao universal (Ocidente). Mais: esta hierarquia remete para uma ordem hierárquica taxionómica, pois mesmo que uma obra de arte, uma prática ou uma corrente “do Leste” possam ser descritos nos termos usuais da arte (como conceptualista, neo-vanguardista, etc.), eles têm de ser afectados pelo qualificativo “de Leste”. Através deste processo, o que é adjectivado manter-se-á sempre específico, *sobre-definido* (“over-determined”), definido localmente e como algo oposto ao que é assim promovido ao estatuto de geral, de canónico, de *sobre-definidor* (“over-determining”) — ainda que este último seja, na verdade, apenas “Occidental”. Deste modo, “de Leste” significa — mesmo depois do fim da Guerra Fria e da U.R.S.S. — “ainda de Leste”, designando uma realidade que ainda está presa ao seu passado, que “não está emancipada da sua história”, enquanto, paralelamente, o Ocidente adquire um estatuto de “geral”, “canónico” e “a-histórico”.

Noutro artigo incluído na mesma obra, a historiadora de arte e teórica croata Ana Peraica, referindo-se à “hegemonia da interpretação” que o cânone da História da Arte ocidental detém, reflecte de que modo isso acabou por afectar a própria prática artística e historiográfica de “Leste”, considerando que esta acabou por ser colonizada pelo Modernismo ocidental.<sup>4</sup> Com efeito, afirma que a História da Arte da Europa de Leste foi primeiro expropriada pelo discurso ocidental (referindo-se com isto ao momento em que Greenberg a categoriza como *kitsch*), negada na sua natureza como sendo arte (a recusa modernista do Realismo Socialista), para ser recentemente espectacularmente reinventada pelo Ocidente (na valorização das suas vanguardas e neo-vanguardas). Paralelamente, a História da Arte da Europa de Leste demonstrou consequentemente vergonha (no caso do Modernismo), auto-negação (no caso do Realismo Socialista) e uma tentativa de se encaixar na narrativa principal, como se estivesse a pagar pelo pecado de politizar a arte. Daqui resultou, segundo a autora, uma forma de escrita colonial da História da Arte do Leste Europeu, caracterizada por

---

<sup>3</sup> Rastko Močnik, “East!”, *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*. (ed. by Irwin) London: Afterwall, Central Saint Martins College of Art and Design, University of the Arts London, 2006, pp. 343-348

<sup>4</sup> Ana Peraica, “A Corruption of the ‘Grand Narrative’ of Art”, *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*. (ed. by Irwin), pp. 472-476

um enfoque nas cópias da vanguarda ocidental “como uma forma de defesa contra a tragédia da cultura de massas chamada Realismo Socialista”. A História da Arte do Leste Europeu, conclui, “nunca conseguiu provar a si própria que valia a pena e que era relevante. Em vez disso mostrou respeito e demonstrou devoção ao Modernismo”.

Efectivamente, a oposição instaurada por Greenberg em 1939 entre vanguarda e *kitsch* revela-se uma dicotomia persistente. Analisando o problema da identidade e da representação na arte russa contemporânea, o teórico cultural esloveno Igor Zabel, num artigo intitulado “We and the Others”, considera, seguindo a perspectiva de Ekaterina Degot, que o artista russo contemporâneo é forçado a funcionar *a priori* como representativo na relação Rússia/Ocidente, sendo o Ocidente a única referência possível, o seu “Outro fantasmático”.<sup>5</sup> Nesta lógica, “na Rússia (...) ser um “artista contemporâneo significa representar a cultura ocidental (...). No Ocidente, por outro lado, um artista russo deve inevitavelmente representar a Rússia”. Para Zabel, este paradoxo remete para estruturas mais profundas: uma delas é a ideia de que a arte moderna ocidental é a arte moderna por excelência e que a modernização significa inevitavelmente ocidentalização; outra, ligada com esta, é a ideia de que outras formas culturais têm um carácter essencialmente pré-moderno e um valor essencialmente folclórico. Zabel ilustra esta situação com os paradoxos que se revelam na actual apetência do Ocidente por produtos culturais dos seus “Outros”, sejam eles o Leste, a África, a Ásia ou outro. Em meados dos anos 80, um grupo de curadores ocidentais foi a África para seleccionar alguns artistas para uma exposição internacional. Feita a selecção, ficaram surpreendidos com o facto das elites locais considerarem que tinham excluído todos os artistas relevantes, seleccionando apenas “o mais horrendo *kitsch* africano”. Para as elites locais, a arte relevante era aquela actualizada com a produção artística ocidental, a qual representava uma “África moderna e em desenvolvimento”, mas nessa os curadores ocidentais viam apenas uma cópia derivativa do Modernismo ocidental, bem como um sinal de perda da “autenticidade” exótica que buscavam. Ou seja, a arte não ocidental, vista pelo cânone

---

<sup>5</sup> Igor Zabel, “We and the Others” in *Moscow Art Magazine*, n°22, 1998 (consultado em <http://www.guelman.ru/xz/english/XX22/X2208.HTM> a 15. 04. 2010). A este respeito veja-se também Ekaterina Degot, “How to Qualify for Postcolonial Discourse” em <http://www.artmargins.com/index.php/2-articles/325-how-to-qualify-for-postcolonial-discourse>, 1 November 2001 (consultado a 17.11. 2011) e Igor Zabel, “Dialogue”, *Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s* (ed. by Laura Hoptman and Tomáš Pospiszl), pp. 354-361

historiográfico ocidental, parece minada pela armadilha de um paradoxo identitário: a de oscilar entre um Modernismo (derivativo) e o *kitsch*.

Este tipo de paradoxos só poderá ser ultrapassado quando se construir um outro tipo de paradigma da História da Arte, um paradigma inclusivo de narrativas até agora excluídas, ou seja, quando os “outros” do Ocidente deixarem de ser sujeitos passivos de uma representação ocidental e passarem eles próprios a representar-se, ou quando conseguirem formular uma representação com capacidade de desafiar e de se impor perante a hegemonia do paradigma pós-modernista emanado dos centros.

Susan Buck-Morss foi uma das primeiras autoras a alertar para a necessidade de tal reformulação. Na sua obra *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West* (2000) — na qual defende a perspectiva que a Guerra Fria foi uma bifurcação do projecto da Modernidade, a qual tentou concretizar de diferentes modos uma utopia de massas através da modernização industrial — sustenta que o profundo significado do fim da Guerra Fria “não foi tanto os seus efeitos políticos — a substituição do “realmente existente” (Estado) socialista pela “realmente existente” democracia (capitalista) —, mas sim que esta mudança fundamental no mapa histórico estilhaçou toda uma concepção do mundo, em ambos os lados”:

*This book is an attempt to come to terms with mass dreamworlds at the moment of their passing. Its point of departure is the end of the Cold War. It argues that the profound significance of this event was not so much its political effects — the replacement of “really existing” (state) socialism by “really existing” (capitalist) democracy — as the fact that this fundamental shift in the historical map shattered an entire conception of the world, on both sides. In a real sense, it marked the end of the twentieth century. From the present side of this temporal divide, the cultural forms that existed in “East” and “West” (to use the Eurocentric terminology of the Cold War) appear uncannily similar. They may have differed violently in their way of dealing with the problems of modernity, but they shared a faith in the modernizing process developed by the West that for us today has been unalterably shaken.<sup>6</sup>*

Erigindo-se contra a historiografia celebrativa da vitória do Ocidente na Guerra Fria, a autora advoga assim “que a experiência histórica do socialismo estava tão profundamente enraizada na tradição de modernização ocidental que a sua derrota tem de pôr toda a narrativa ocidental em questão”, pelo que se torna premente

---

<sup>6</sup> Susan Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe*, p. x

reavaliar toda a noção de progressão histórica da Modernidade e, acrescentaríamos nós, toda a concepção de evolução temporal que a historiografia da arte modernista partilha desta noção:

*Against the often-repeated story of the West's winning the Cold War and capitalism's historical triumph over socialism, these essays argue that the historical experiment of socialism was so deeply rooted in the Western modernizing tradition that its defeat cannot but place the whole Western narrative into question. If the term post modern is operative here, is not as a description of a new historical stage — the underlying structures of modernity have far from disappeared — but as the awareness that there are no stages of history in the developmental and optimistic sense that modernity's dreamworlds once believed.<sup>7</sup>*

De facto, tal como vimos pela forma como foram edificados emblemas identitários através dos respectivos paradigmas historiográficos durante a Guerra Fria, num jogo de espelhos antonímicos, os projectos de Modernidade e as respectivas representações culturais identitárias elaboradas em cada bloco durante a Guerra Fria são duas faces da mesma moeda, inextricavelmente ligadas. Deste modo, a dissolução desta relação íntima, ainda que antagónica, com que contavam para se estruturar deverá necessariamente afectar o paradigma da História da Arte ocidental vigente. O debate despoletado pela obra de Groys *Estaline, a Obra de Arte Total* alerta precisamente para a necessidade de um diálogo historiográfico sobre duas formas distintas de teorização da Modernidade e do Modernismo. Como sustenta o mesmo autor num outro ensaio, os padrões de narratividade da Modernidade soviética não eram facilmente assimiláveis pela narrativa ocidental da Modernidade, devido precisamente à diferenças paradigmáticas que as opunham:

*Soviet ideology was grounded in a particular desire: for a communism that signified the arrival of cosmic redemption and universal happiness. What was at stake was not simply a particular interpretation of world history. World history itself looked different within the Soviet Union. It had other names, dates, events, and patterns of narration. If Soviet history had been merely a national and regional history, it could easily be reintegrated into unified universal history with a few small changes. Soviet history, however, was a different narration of universal history, which, because of its claims to universality, could not be subsumed under neutral and scientifically conceived Western historiography.<sup>8</sup>*

---

<sup>7</sup> Susan Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe*, p. xii

<sup>8</sup> Boris Groys, "The Other Gaze: Russian Unofficial Art's View of the Soviet World", *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art Under Late Socialism* (ed. by Aleš Erjavec), p. 80

A conciliação de duas narrativas sobre a Modernidade que se constituíram em oposição uma à outra parece agora mais do que nunca premente. Como nos diz Hans Belting, a “identidade ocidental que gradualmente ganhou forma na disputa constante sobre o modernismo não permanecerá a mesma uma vez que a cultura ocidental tenha perdido a sua imagem do “inimigo”. Sobretudo, ela não tem o direito de se sentir escolhida pela lógica da História para representar uma cultura unificada do Leste e do Ocidente”<sup>9</sup>. Segundo o mesmo autor, a nova História da Arte que é preciso forjar “seria necessariamente uma história da arte escrita a partir de dois pontos de vista ou, por assim dizer, com “duas vozes” desejavelmente em harmonia”. Aliás, como o próprio reconhece, o projecto de alargamento da União Europeia a novos Estados-membros “também conduz ao projecto de reescrever a história e a história da arte europeia como um emblema de identidade”. Deste modo, “no início do novo século, a tarefa é encontrar um perfil europeu que, no caso da história da arte, significa a coexistência de narrativas muito diferentes e por vezes contraditórias.”<sup>10</sup>

Efectivamente, a persistente hegemonia e poder de imposição de uma determinada narrativa historiográfica do Modernismo não se faz sentir apenas sobre os “países de Leste” reintegrados, como filhos pródigos, na família europeia. Para alguém que recebeu a sua formação académica em História da Arte numa semiperiferia como Portugal, as reivindicações de autores “de Leste” pela emancipação de um jugo de dominação do cânone modernista soam a algo de familiar.<sup>11</sup> A conjugação da narrativa do Modernismo internacional com a narrativa do Modernismo nacional fica tendencialmente cativa de uma lógica comparativa, onde a primeira ocupa o lugar de padrão exemplar e a segunda a de uma história que aí busca aferir a sua possível valoração. Assimilando a noção de progressão histórica do cânone modernista hegemónico, bem como o ritmo por este ditado, é contra a sua

---

<sup>9</sup> Hans Belting, “Europe: East and West at the Watershed of Art History”, *Art History after Modernism*. Chicago: University of Chicago Press, 2003, p. 58

<sup>10</sup> Hans Belting, “Europe: East and West at the Watershed of Art History”, p. 61

<sup>11</sup> Não obstante a História da Arte modernista portuguesa ser eminentemente devedora da historiografia da arte europeia — sobretudo da historiografia da arte francesa —, e não tanto da norte-americana, as estruturas e concepções modernistas enunciadas como sobreviventes no cânone pós-modernista são partilhadas pela História da Arte modernista portuguesa. Desta filiação europeia resultam algumas diferenças importantes relativamente ao paradigma historiográfico modernista norte-americano tal como foi apurado por Greenberg, nomeadamente: à apologia do Abstraccionismo defendida por Greenberg, substituiu-se uma narrativa da sucessão das diversas vanguardas (mais inclusiva, portanto), e o método formalista não adquire tamanha proeminência ou exclusividade, convivendo com uma abordagem próxima da Sociologia da Arte proposta por Pierre Francastel.

fixada cronologia que a historiografia modernista portuguesa mede o que inevitavelmente classifica como os seus sucessos e fracassos: os seus sucessos serão aqueles exemplos da produção artística que revelam acerto ou antecipação temporal com os movimentos artísticos internacionais consagrados pelo cânone; os seus fracassos serão aqueles (muitos) exemplos da produção artística que denotam “atraso” ou “retrocesso” face ao ritmo da progressão artística ditado pelo cânone dominante. Deste modo, a historiografia modernista portuguesa oscila entre uma lamúria e auto-flagelação sobre o seu atraso estrutural e uns picos de entusiasmo sobre alguns casos considerados *avant la lettre* — como o caso de Amadeo de Souza-Cardoso — ou como absolutamente originais — como o caso das não questionadas histórias sobre o “estilo manuelino” —, os quais, por vezes, demonstram uma enorme permeabilidade a leituras nacionalistas da história (do qual não há caso mais evidente do que a celebração desse momento da mitologia nacional que é a Expansão marítima portuguesa).

Não se pretende com isto sustentar que a narrativa historiográfica do Modernismo em Portugal devesse tecer-se num isolamento da narrativa do Modernismo internacional — isso apenas redundaria num exacerbamento dos laivos de nacionalismo que por vezes a acossam. Pretende-se apenas apontar para a necessidade de questionar os padrões de narratividade do Modernismo emanados pelos centros, de modo a conseguir emancipar a História da Arte em Portugal do complexo de inferioridade (ou de dominado) que a persegue. É necessário, pois, inventar formas novas de narrar a produção artística das periferias e semiperiferias, recorrendo a outros fios condutores que não necessariamente a sucessão cronológica dos “ismos” — estruturas temáticas ou reflexão sobre determinadas problemáticas seriam alternativas possíveis —, já que, como nos recorda Susan Buck-Morss, se algo a pós-modernidade nos revelou foi que não existe progressão histórica no sentido optimista, linear e cumulativo em que a Modernidade acreditava. Deste modo, seria necessário reequacionar a historiografia da arte através de outra concepção temporal e espacial: temporal no sentido de um questionamento do compasso imposto pelo(s) centro(s) (já que, ainda que se represente como universal, é apenas local, embora se expanda e imponha pelo fenómeno da globalização); espacial no sentido de integrar na equação as dinâmicas existentes nas semiperiferias e periferias, ao nível das suas especificidades (legítimas), bem como das suas relações com os centros.

A ambição de tal projecto ganharia seguramente outro fôlego se se pensasse esta reformulação à escala internacional. Aliás, seria este enquadramento que daria a resposta mais adequada à problemática em questão. Não é com certeza um acaso que as vozes que surgem da actualidade a questionar a hegemonia de uma História da Arte produzida nos grandes centros político-culturais sejam precisamente de autores oriundos de países periféricos ou semiperiféricos. Assim, o rumo futuro de investigação a que esta tese nos alicia — e que consistiria, simultaneamente, na sua consequência política maior — seria a criação de uma rede internacional de investigadores das periferias e semiperiferias que, em conjunto e reflectindo sobre as suas realidades nacionais específicas, avaliassem de que modo as suas narrativas historiográficas sobre a produção artística do século XX se encontram (ou não) dominadas pela narrativa historiográfica hegemónica e, igualmente em conjunto, pensassem e propusessem formas de criar uma narrativa múltipla, plural, multifacetada, polifónica mas integrada, a qual se apresentasse como uma alternativa possível à voz única, dominante e restritiva (porque autoritária na sua perspectiva única e unívoca) da produção científica em História da Arte, teoria cultural ou artes visuais emanada dos grandes centros.

Se algo esta tese nos revelou é que *a História, como a memória, é uma ficção interessada do presente sobre o passado. E a História, também como a memória, é sempre uma estratégia de legitimação de um presente.* Também o nosso presente, com todos os condicionalismos político-económicos que configuram a contemporaneidade portuguesa, e assumindo a localização cultural e política de uma perspectiva, simultaneamente local e global, nos alicia a, uma vez mais, rescrevermos a História.

## BIBLIOGRAFIA

### I. Volumes

AA/VV, *Problems of Soviet Literature. Reports and Speeches at the First Soviet Writer's Congress*. Moscow / Leningrad: Co-Operative Publishing Society of Foreign Workers in the U.S.S.R., 1935

ACCIAIUOLI, Margarida; BABO, Maria Augusta (coord.), *Arte e Melancolia*. Lisboa: Instituto de História da Arte/Estudos de Arte Contemporânea, Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, 2011

ACCIAIUOLI, Margarida; LEAL, Joana Cunha; MAIA, Maria Helena (coord.), *Arte e Poder*. Lisboa: Instituto de História da Arte/Estudos de Arte Contemporânea, 2008

ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (ed.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge, Mass. / London: The MIT Press, 1998

ALTHUSSER, Louis, *For Marx*. London / New York: Verso, 2005 (1965)

ANDERSEN, Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. London / New York: Verso, 2006.

ANREUS, Alejandro; LINDEN, Diana L.; WEINBERG, Jonathan (eds.), *The Social and the Real. Political Art of the 1930s in the Western Hemisphere*. Pennsylvania: The Pennsylvania University Press, 2006



ARGAN, Guilio Carlo, *Arte Moderna. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002 (1988)

ARVON, Henri, *L'Esthétique Marxiste*. Paris: Presses Universitaires de France, 1970

BARR Jr., Alfred H., *La definición del arte moderno* (ed. Irving Sandler e Amy Newman). Madrid: Alianza Forma, 1989

BARTHES, Roland, *Mitologias*. Lisboa: Edições 70, 1976 (1957)

BAUDIN, Antoine, *Le réalisme socialiste de la période jdanovienne, 1947-1953*. Vol. 1: *Les arts plastiques et leurs institutions*; Vol. 2: *Usages à l'interieur, image à exporter (avec Leonid Heller)*. Bern: Peter Lang, 1997

BELTING, Hans, *Art History after Modernism*. Chicago: University of Chicago Press, 2003

BENJAMIN, Walter, *Sobre Arte, Técnica. Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992

BERELOWITCH, Wladimir; GERVEREAU, Laurent (eds.), *Russie-URSS, 1915-1991. Chagements de regards*. Natterre: Publications de la BDIC, 1991

BERLIN, Isaiah, *Limites da Utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991 (1959)

—, *O Poder das Ideias*. Lisboa: Relógio d'Água, 2006 (2000)

—, *Pensadores Russos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992

- BERMAN, Marshall, *Tudo o que é Sólido se Dissolve no Ar. A Aventura da Modernidade*. Lisboa: Edições 70, 1989 (1982)
- BESSA-LUÍS, Agustina. *Dicionário Imperfeito*. Lisboa: Guimarães Editores, 2008
- BHABHA, Homi K., *The Location of Culture*. London / New York: Routledge, 2008 (1994)
- BILLINGTON, James H., *The Icon and the Axe: An Interpretative History of Russian Culture*. New York: Vintage Books, 1970 (1966)
- BOWLT, John E., *Moscow and St. Petersburg in Russian's Silver Age. 1900-1920*. London: Thames and Hudson, 2008
- BOWN, Matthew Cullerne. *Contemporary Russian Art*. Oxford: Phaidon, 1989
- . *Socialist Realist Painting*. New Haven / London: Yale University Press, 1998
- BOYM, Svetlana, *Common Places. Mythologies of Everyday Life in Russia*. Cambridge, Mass. / London: Harvard University Press, 1994
- BOZAL, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. 2 vols. Madrid: A. Machado Libros, 2002 (1996)
- BRANDENBERGER, David. *The 'short course' to modernity: stalinist history textbooks, mass culture and the formation of popular Russian national identity, 1934-1956*. Ann Arbor, Mich.: UMI Dissertation Services, 1999

BUCHLOH, Benjamin H. D.; GUILBAUT, Serge; SOLKIN, David (eds.),  
*Modernism and Modernity. The Vancouver Conference Papers*. Halifax, Nova Scotia:  
The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983

BUCK-MORSS, Susan. *Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia  
in the East and West*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2000

BÜRGER, Peter, *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993 (1974)

CAUTE, David. *The Dancer Defects. The Struggle for Cultural Supremacy during the  
Cold War*. New York: Oxford University Press, 2005 (2003)

CLARK, Katerina; DOBRENKO, Evgeny; with ARTIZOV, Andrei and NAUMOV,  
Oleg. *Soviet Culture and Power. A History in Documents, 1917-1953*. New Haven /  
London: Yale University Press, 2007

CLARK, T. J., *Farewell to an idea: Episodes from a History of Modernism*. New  
Haven / London: Yale University Press, 1999

COX, Annette. *Art-as-Politics: The Abstract Expressionism, Avant-Garde and  
Society*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1982

CULL, Nicholas J., *The Cold War and the United States Information Agency:  
American Propaganda and Public Diplomacy, 1945-1989*. New York: Cambridge  
University Press, 2008

DEGOT, Ekaterina, *Contemporary Painting in Russia*. Roseville East, NSW:  
Craftsman House, G+B Arts Int., 1995

DOBRENKO, Evgeny; NAIMAN, Eric (eds.), *The Landscape of Stalinism: the art and ideology of Soviet Space*. Seattle: University of Washington Press, 2003

DORONTCHENKOV, Ilia (ed.), *Russian and Soviet Views of Modern Western Art: 1890s to Mid-1930s*. Berkeley: University of Carolina Press, 2009

DROZ, Bernard; ROWLEY, Anthony, *História do Século XX*. 4 vols. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000 (1992)

DUNHAM, Vera S., *In Stalin's Time: Middle-Class Values in Soviet Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976

DUNLEAVY, Patrick. *Authoring a PhD. How to Plan, Draft, Write and Finish a Doctoral Thesis or Dissertation*. New York: Palgrave Macmillan, 2003

EAGLETON, Terry, *Ideology. An Introduction*. London / New York: Verso, 2007 (1991)

ELKINS, James (ed.), *Is Art History Global?* New York / London: Routledge, 2007

—, *Stories of Art*. New York / London: Routledge, 2002

ENGERMAN, David C., *Know Your Enemy: The Rise and Fall of America's Soviet Experts*. New York: Oxford University Press, 2011

ERJAVEC, Aleš (ed.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition. Politicized Art Under Late Socialism*. Berkeley / Los Angeles / London: University of Carolina Press, 2003

FAST, Piotr, *Ideology, Aesthetics, Literary History: Socialist Realism and Its Others*. Frankfurt am Main, New York: Peter Lang, 1999

FIGES, Orlando, *Natasha's Dance. A Cultural History of Russia*. London: Penguin, 2002.

—, *The Whisperers. Private Life in Stalin's Russia*. London: Allen Lane/Penguin, 2007

FISS, Karen, *Grand Illusion. The Third Reich, the Paris Exposition, and the Cultural Seduction of France*. Chicago: The Chicago University Press, 2009

FITZPATRICK, Sheila, *The Cultural Front. Power and Culture in Revolutionary Russia*. Ithaca / London: Cornell University Press, 1992

FORRESTER, Sibelan; ZABOROWSKA, Magdalena J.; GAPOVA, Elena (eds.), *Over the Wall / After the Fall. Post-Communist Cultures Through an East-West Gaze*. Bloomington: Indiana University Press, 2004

FOSTER, Hal (ed.), *Discussions in Contemporary Culture*. Seattle: Bay Press, 1987

FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D., *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames and Hudson, 2004

- FOUCAULT, Michel, *As Palavras e as Coisas. Uma Arqueologia das Ciências Humanas*. Lisboa: Edições 70, 2005 (1966)
- FRASCINA, Francis (ed.), *Pollock and After: The Critical Debate*. London / New York: Routledge, 2000
- FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan, *Art in Modern Culture: an anthology of critical texts*. London: Phaidon, Open University, 1992
- FRIED, Michael, *Art and Objecthood*. Chicago / London: The University of Chicago Press, 1988
- GADDIS, John Lewis, *A Guerra Fria*. Lisboa: Edições 70, 2007 (2005)
- GOLOMSHTOK, Igor. *Totalitarian Art: in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*. New York: Overlook Press, 2011 (1990)
- GOLOMSHTOK, Igor; GLEZER, Alexander, *Soviet Art in Exile/ Unofficial Art From the Soviet Union*. London: Secker & Warburg Limited, 1977
- GOMBRICH, Ernst H, *Arte e Ilusión. Estudio sobre la Psicología de la Representación Pictórica*. Madrid: Editorial Debate, 2002 (1959)
- GRAY, Camilla. *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922*. London: Thames and Hudson, 1962
- GREENBERG, Clement, *Art and Culture*. Boston: Beacon Press, 1961

—, *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*. (ed. by John O'Brian.) Vol. 1: *Perceptions and judgments, 1939-1944*; Vol. 2: *Arrogant purpose, 1945-1949*; Vol. 3: *Affirmations and refusals, 1950-1956*; Vol. 4: *Modernism with a Vengeance, 1957-1969*. Chicago / London: The University of Chicago Press, 1988-1995

GROYS, Boris, *Art Power*. Cambridge, Mass. / London: The MIT Press, 2008

—, *Sobre lo Nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-Textos, 2005 (1992)

—, *Staline. Oeuvre d'Art Totale*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1990 (1988)

—, *The Communist Postscript*. London / New York: Verso, 2009 (2006)

—, *The Man Who Flew Into Space From His Apartment*. London: Afterall Books, 2006

GROYS, Boris; JUNCO, Manuel Fontán de; HOLLEIN, Max (eds.), *La ilustración total: arte conceptual de Moscú, 1960-1990 / Total Enlightenment: conceptual art in Moscow, 1960-1990*. Osfildern: Hatje Cantz, 2008

GUILBAUT, Serge, *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionisme abstrait, liberté et guerre froide*. Paris: Hachette, 1996 (1983)

GUILBAUT, Serge (ed.), *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964*. Cambridge, Mass. / London: The MIT Press, 1990

GUILBERT, James Buckhard. *Writers and Partisans: a History of Literary Radicalism in America*. New York: John Wiley and Sons, 1968

HARRISON, Charles; WOOD, Paul (eds.), *Art in Theory, 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Malden / Oxford / Victoria: Blackwell Publishing, 2003

HEMINGWAY, Andrew (ed.), *Marxism and the History of Art. From William Morris to the New Left*. London / Ann Arbor, MI: Pluto Press, 2006

HENRIQUES, Júlio (ed.), *Internacional Situacionista. Antologia*. Lisboa: Antígona, 1997

HESS, Thomas B., *Abstract Painting: Background and American Phase*. New York: The Viking Press, 1951

HIXON, Walter. *Parting the Curtain: Propaganda, Culture and the Cold War. 1945-1961*. New York: St. Martin's Press, 1997

HOBSBAWM, Eric, *A Era dos Extremos. História Breve do Século XX, 1914-1991*. Lisboa: Editorial Presença, 1996 (1994)

HOPTMAN, Laura; POSPISZYL, Tomáš (eds.), *Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*. New York: The Museum of Modern Art, 2002

IRWIN (ed.), *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*. London: Alterall, Central Saint Martins College of Art and Design, University of the Arts London, 2006



JAMES, C. Vaughan, *Soviet Socialist Realism: Origins and Theory*. London: Macmillan Press, 1973

JAMESON, Fredric, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. London / New York: Verso, 1993 (1991)

—, *The Political Unconscious: narrative as a socially symbolic act*. London: Routledge, 1996 (1981)

JAMESON, Fredric; MIYOSHI, Masao (eds.), *The Cultures of Globalization*. Durham / London: Duke University Press, 1998

JDANOV, Andrei. *Sur la Littérature, la Philosophie et la Musique*. Paris: Les Éditions de la Nouvelle Critique, 1950

JOHNSON, Priscilla, *Khrushchev and the Arts: the Politics of Soviet Culture, 1962-1964*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1965

JUDT, Tony, *Pós-Guerra. História da Europa desde 1945*. Lisboa: Edições 70, 2006 (2005)

KANTOR, Sybil Gordon, *Alfred Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2002

KENEZ, Peter, *História da União Soviética*. Lisboa: Edições 70, 2007 (1999)

KOZICKI, Henry (ed. ), *Western and Russian Historiography. Recent Views*. New York: St. Martin's Press, 1993

KRAUSS, Rosalind, *La Originalidad de la Vanguardia y Otros Mitos Modernos*. Madrid: Alianza Forma, 2002 (1985)

KRENN, Michael L., *Fall-Out Shelters for the Human Spirit. American Art and the Cold War*. Chapel Hill / London: The University of North Carolina Press, 2005

KUHN, Thomas S., *A Estrutura das Revoluções Científicas*. Lisboa: Guerra e Paz, 2009 (1962)

LAHUSEN, Thomas; DOBRENKO, Evgeny (eds.), *Socialist Realism Without Shores*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1997

LASCH, Christopher, *The Agony of American Left*. (ed. by Barton Bernstein.) New York: Knopf, 1969

LEJA, Michael, *Reframing Abstract Expressionism: subjectivity and painting in the 1940's*. New Haven / London: Yale University Press, 1993

LINDEY, Christine, *Art in the Cold War. From Vladivostok to Kalamazoo, 1945-1962*. London: The Herbert Press, 1990

MALIA, Martin, *Russian Under Western Eyes. From the Bronze Horseman to the Lenin Mausoleum*. Cambridge, Mass. / London: Harvard University Press, 1999

MANSBACH, Steven A., *Modern Art in Eastern Europe from the Baltic to the Balkans, ca. 1890-1939*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1999

MARTER, Joan (ed.), *Abstract Expressionism. The International Context*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2007

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich, *Manifesto do Partido Comunista*. Tradução de José Barata Moura. Lisboa: Editorial Avante!, 1997 (1848)

MAYAKOVSKY, Vladimir, *The Bedbug and Selected Poetry* (ed. by Patricia Blake; transl. by Max Hayward and George Reavy). Bloomington: Indiana University Press, 1960

MAYER, Arno J., *Wilson vs. Lenin. Political Origins of the New Diplomacy. 1917-1918*. Cleveland / New York: Meridian Books, 1964

MONTEFIORE, Simon Sebag, *Estaline. A Corte do Czar Vermelho*. Lisboa: Alêtheia Editores, 2006 (2003)

NEWMAN, Amy, *Challenging Art: Artforum, 1962-1974*. New York: Soho Press, 2000

PALMIER, Jean-Michel, *Lenine, l'art et la révolution. Essai sur la formation de l'esthétique soviétique*. Paris: Payot, 1975

PAYNE, Michel (ed.), *A Dictionary of Cultural and Critical Theory*. Oxford / Malden, Mass.: Blackwell Publishers, 1997

PIOTROWSKI, Piotr, *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-Garde in Eastern Europe, 1945-1989*. London: Reaktion Books, 2009

PLATT, Kevin M. F.; BRANDENBERGER, David (eds.), *Epic Revisionism. Russian History and Literature as Stalinist Propaganda*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2006

PROKHOROV, Gleb, *Art Under Socialist Realism. Soviet Painting 1930-1950*. East Roseville, NSW, Austrália: Craftsman House: G+B Arts Int., 1995

PROST, Antoine; VICENT, Gérard (dir.), *História da Vida Privada*. Vol. 5: *Da Primeira Guerra Mundial aos Nossos Dias*. Porto: Edições Afrontamento, 1989-1991

RESTANY, Pierre, *Le Nouveau Réalisme*. Paris: Union Général d'Éditions, 1978

ROBIN, Régine, *Le Réalisme Socialiste. Une esthétique impossible*. Paris: Payot, 1986

ROSENBERG, Harold. *The Anxious Object*. Chicago / London: The University of Chicago Press, 1982 (1964)

—, *The Tradition of the New*. New York: Da Capo Press, 1994 (1959)

SAID, Edward, *Orientalismo. Representações Ocidentais do Oriente*. Lisboa: Livros Cotovia, 2004 (1978)

SAWIN, Martica, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*. Cambridge, Mass.; London: The MIT Press, 1995

SCHAPIRO, Meyer, *Modern Art, 19th and 20th centuries: selected papers*. New York: Georges Braziller, 1994 (1978)

SEMENOFF-TIAN-CHANSKY, Irène, *Le Pinceau, la Faucille et le Marteau: Les peintres et le pouvoir en Union Soviétique de 1953 à 1989*. Paris: Institut d'études slaves, 1993

SERVICE, Robert, *Comrades! A History of World Communism*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2007

SHAPIRO, David (ed.), *Social Realism: Art as a Weapon*. New York: Fredrick Ungar Publishing Co., 1973

SJEKLOCHA, Paul; MEAD, Igor, *Unofficial Art in the Soviet Union*. Berkeley / Los Angeles: University of Carolina Press, 1967

SMITHSON, Robert, *The Collected Writings* (ed. by Jack Flam). Berkeley: The University of California Press, 1996.

TAYLOR, Brandon, *Art and Literature under the Bolsheviks*. Vol. 1: *The Crisis of Renewal 1917-1924*; Vol 2: *Authority and Revolution 1924-1932*. London / Concord, Mass.: Pluto Press, 1991-1992

TERRAROLI, Valerio (ed.), *1920-1945. The Artistic Culture Between the Wars*. Milano: Skira, 2006

TIMASHEFF, Nicholas, *The Great Retreat: The Growth and Decline of Communism in Russia*. New York: E. P. Dutton & Company, Inc., 1946

TROTSKY, Leon, *The Revolution Betrayed*. New York: Doubleday, Doran & Company Inc., 1937

TUPITSYN, Margarita, *Margins of Soviet Art. Socialist Realism to the Present.*

Milan: Giancarlo Politi Editore, 1989

—, *The Soviet Photograph, 1924-37.* New Haven / London: Yale University Press, 1996

VERNADSKY, George, *Russian Historiography: A History* (ed. by Sergei Pushkarev). Belmont, Mass.: Nordland Publishing Company, 1978

WALD, Alan M., *The New York Intellectuals. The Rise and Decline of the Anti-Stalinist Left from the 1930s to the 1980s.* Chapel Hill / London: The University of North Carolina Press, 1987

WALKER, Martin, *The Cold War.* New York: Henry Holt and Company, 1993

WOOD, Paul; FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan; HARRISON, Charles, *Modernism in Dispute. Art Since the Forties.* New Haven / London: Yale University Press, 1993

WOODS, Randall Bennet, *Quest for Identity: America since 1945.* New York: Cambridge University Press, 2005

ZUBOK, Vladislav, *Zhivago's Children: the last Russian intelligentsia.* Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 2009

## 2. Catálogos

*Art and Power: Europe under the Dictators 1930-1945* (ed. by Dawn Ades, Time Benton, David Elliot, Iain Boyd Whyte). London: Thames and Hudson, Hayward Gallery, 1995

*Bajo la bomba. El jazz de la guerra de imágenes transatlántica. 1946-1956.* Barcelona / Madrid: Museu d'Art Contemporani de Barcelona e Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2007/ *Be-Bomb. The Transatlantic War of Images and all that Jazz. 1946-1956.* Barcelona / Madrid: Museu d'Art Contemporani de Barcelona e Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2007

BARR Jr., Alfred H. *Cubism and Abstract Art*. New York: The Museum of Modern Art, 1936

BARR Jr., Alfred H., *Picasso: Forty Years of His Art*. New York: The Museum of Modern Art, 1980 (1939)

*Da Stalin a Gorbaciov. Aspetti del Realismo Socialista in URSS*. Milano: Edizioni Gabriele Mazzotta, 1993

*De la Révolution à la Perestroïka: Art Soviétique de la Collection Ludwig*. Stuttgart: Gerd Hatje, 1989

*Dream Factory Communism. The Visual Culture of the Stalin Era.* (ed. by Boris Groys and Max Hollein). Frankfurt: Schirn Kunsthalle Frankfurt, Hatje Cantz, 2004

*Espacios Fotográficos Públicos: Exposiciones de Propaganda, de Prensa a The Family of Man, 1928-1955*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani, 2008

*From Gulag to Glasnot. Nonconformist Art from the Soviet Union.* (ed. by Alla Rosenfeld and Norton T. Dodge). New York: Thames and Hudson; New Jersey: Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, 1995

*Ilya Kabakov: Installations 1983-2000: Catalogue raisonné.* 2 vols. (ed. by Toni Stoss). Düsseldorf: Richter Verlag, 2003

*It's de Real Thing. Soviet and post-Soviet Sots Art and American Pop Art* (ed. by Regina Khidekel). London / Minneapolis: Frederick R. Weisman, University of Minnesota Press, 1998

KABAKOV, Ilya and Emilia, *The House of Dreams*. London: Serpentine Gallery, 2005

*Modern Art, despite Modernism.* New York: The Museum of Modern Art, 2000

*Paris Post War. Art and Existentialism, 1945-1955* (ed. by Frances Morris). London: Tate Gallery, 1993

*Russia!* New York: Guggenheim Museum, 2005

*Sots Art: Eric Bulatov, Vitaly Komar and Alexander Melamid, Malexander Kosolapov, Leonid Lamm, Leonid Sokov, Kasimir Passion Group* (ed. by Margarita Tupistyn). New York: New Museum of Contemporary Art, 1986

*The Aesthetic Arsenal: Socialist Realism under Stalin* (ed. by Miranda Banks). New York: The Institute of Contemporary Arts, P.S.1 Museum, 1993.



*The Art of Assemblage*. New York: The Museum of Modern Art, 1961

*The New American Painting*. London: The Arts Council of Great Britain, 1959

*The Quest for Self-Expression: Painting in Moscow and Leningrad, 1965-1990*.  
Columbus, Ohio: Columbus Museum of Art, 1990

*ВРЕМЯ ПЕРЕМЕН. ИСКУССТВО 1960-1985 в СОВЕТСКОМ СОЮЗЕ (Tempos de Mudança. A Arte entre 1960 e 1985 na União Soviética)*. Saint Petersburg: Palace Editions, 2006

### 3. Artigos em Periódicos

"About October." *October*, Vol.1, Spring 1976

BARR Jr., Alfred H., "Russian Diary, 1927-28", *October*, Vol. 7, , Winter 1978

BUCHLOH, Benjamin H. D., "From Faktura to Factography", *October*, Vol. 30,  
Autumn 1984

COCKCROFT, Eva, "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War", *Artforum*,  
Vol. XII, N. 10, June 1974

CRAVEN, David, "Abstract Expressionism, Automatism and the Age of  
Automation", *Art History*, Vol. 13, N. 1, March 1990

DEGOT, Ekaterina, "How to Qualify for Postcolonial Discourse." *Artmargins*. November 1, 2001 (<http://www.artmargins.com/index.php/2-articles/325-how-to-qualify-for-postcolonial-discourse>.)

DICKERMAN, Leah. "Camera Obscura: Socialist Realism in the Shadow of Photography", *October*, Vol. 93, Summer 2000

FORGACS, Eva. "How the New Left Invented East European Art." *Centropa*, May 15, 2003.

HEMINGWAY, Andrew, "Marxism and Art History after the Fall of Communism", *Art Journal*, Vol. 55, N. 2, Summer 1996

—, "Meyer Schapiro and Marxism in the 1930s", *Oxford Art Journal*, Vol. 17, N. 1, 1994

JONES, Elizabet, "A Note on Barr's Contribution to the Scholarship of Soviet Art" *October*, Vol. 7, Winter 1978

KOZLOFF, Max, "American Painting During the Cold War", *Artforum*, Vol XI, N. 9, May 1973.

KRAUSS, Rosalind. "A View of Modernism", *Artforum*, September 1972

LANTENOIS, Annick. "Analyse critique d'une formule «retour à l'ordre »", *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, N. 45, Janvier-Mars 1995

MARQUARDT, Virginia Hagelstein, "New Masses and John Reed Club Artists, 1926-1936: Evolution of Ideology, Subject Matter, and Style", *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Vol. 12, Spring 1989

MATHEWS, Jane de Hart, "Art and Politics in Cold War America", *American Historical Review*, N. 81, October 1976

ORTON, Fred. "Action, Revolution and Painting", *Oxford Art Journal*, Vol. 14, N. 2, 1992

ORTON, Fred; POLLOCK, Griselda, "Avant-Gardes and Partisans Reviewed", *Art History*, Vol. 4, N. 3, September 1981

PONS, Silvio, "Império, estado, ideologia na URSS stalinista", *Lua Nova – Centro de Estudos de Cultura Contemporânea, Brasil*, N. 75, 2008

REISE, Barbara M., "Greenberg and the Group: A Retrospective View", *Studio International*, Vol 175, N. 901-902, May-June 1968

ROBSON, A. Deirdre, "The Market for Abstract Expressionism. The time lag between critical and commercial acceptance", *Archives of American Art Journal*, Vol. 25, N. 3, 1985

SANTOS, Boaventura de Sousa, "Estado e sociedade na semiperiferia do sistema mundial: o caso português." XXI (87-88-89), no. 3º-4º-5º, 869-901 (1985). *Análise Social*, Vol. XXI (87-88-89), 1985

SHAPIRO, David and Cecile. "Abstract Expressionism: The Politics of Apolitical Painting", *Prospects*, N. 3, 1977

ZABEL, Igor. "We and the Others." *Moscow Art Magazine*, N. 22, 1998

#### 4. Sites na Internet

[www.americanrhetoric.com/speeches](http://www.americanrhetoric.com/speeches)

[www.artmargins.com](http://www.artmargins.com)

[www.guelman.com](http://www.guelman.com)

[www.guggenheim-venice.it](http://www.guggenheim-venice.it)

[www.historyplace.com/speeches](http://www.historyplace.com/speeches)

[www.jstor.org](http://www.jstor.org)

[www.labiennale.org](http://www.labiennale.org)

[www.marxists.org](http://www.marxists.org)

[www.moma.org](http://www.moma.org)

[www.nytimes.com](http://www.nytimes.com)

[www.persee.fr/web/revues](http://www.persee.fr/web/revues)

[www.rusmuseum.ru](http://www.rusmuseum.ru)

[www.soviethistory.org](http://www.soviethistory.org)

[www.stihi.ru](http://www.stihi.ru)

[www.thenation.com](http://www.thenation.com)

[www.tretyakovgallery.ru](http://www.tretyakovgallery.ru)

[www.trumanlibrary.org](http://www.trumanlibrary.org)



## ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Abbott, Jere — 496n
- Adenauer, Konrad — 158n
- Ades, Dawn — 306n, 307n
- Adorno, Theodor W. — 3
- Adzhubei, Aleksei — 393n, 477
- Akhmatova, Anna — 330n, 333, 335, 336, 337, 478, 487n, 508
- Alberro, Alexander — 438n
- Albers, Josef — 145, 146
- Aldrich, Nelson — 176, 177n
- Alexeyeva, Ludmilla — 487, 487n
- Alikhanov, Georgi — 486
- Alloway, Lawrence — 418
- Alpatov, Mikhail — 360, 386
- Altman, Nathan — 356
- Althusser, Louis — 450, 450n, 456, 468
- Andersen, Benedict — 7, 7n, 317
- Andre, Carl — 439n, 451n, 452
- Andronov, Nikolai — 390, 479n
- Andropov, Yuri — 394
- Anreus, Alejandro — 44n
- Anselmo, Giovanni — 451n
- Appel, Karl — 262
- Archipenko, Alexander — 495, 496
- Arendt, Hannah — 193, 204
- Argan, Giulio Carlo — 3, 3n

Arkhangelski, Maxim — 382n  
 Arkin, David — 363  
 Arman — 278, 280, 281  
 Arp, Jean — 180, 281  
 Artizov, Andrei — 10n, 79n, 93n, 94n, 96n, 99n, 103n, 104n, 105n, 107n, 108n, 109n, 120n, 136n, 292n, 301n, 302n, 313n, 314n, 315n, 317n, 318n, 325n, 326n, 331n, 333n, 334n, 335n  
 Artschwager, Richard — 451n  
 Artsybashev, Mikhail — 82  
 Arvatov, Boris — 505  
 Arvin, Newton — 54n  
 Arvon, Henri — 364n, 375n, 377, 377n, 384, 384n, 390n  
 Aseev, Nikolai — 331, 332  
 Asher, Michael — 451n  
 Astahov, I. — 364  
 Attlee, Clement — 156  
 Averbakh, Leopold — 99n  
 Avery, Milton — 159, 230n, 231, 231n  
 Aynalov, Dmitri Vlasievich — 330n  
  
 Babel, Isaac — 120n  
 Bacon, Francis — 262  
 Baer, Jo — 452  
 Balzac, Honoré de — 469  
 Bang, Thomas — 451n  
 Banks, Miranda — 319n  
 Bannard, Walter Darby — 452  
 Bark, Jared — 451n  
 Barr, Jr., Alfred H. — 15, 18 - 26, 19n - 27n, 29, 36, 39, 42, 46, 48, 49, 50, 51, 64, 71, 88, 147-152, 163, 163n, 178, 188, 189, 189n, 193, 210, 212, 213n, 235, 255, 255n, 256n, 264, 284, 287, 289, 421, 449n, 454, 468, 496, 496n, 497, 497n, 498, 498n, 499, 499n, 502, 527  
 Barry, Robert — 451n

Barthes, Roland — 240  
 Bassekhes, Alfred — 363  
 Baudin, Antoine — 7, 8n, 300n, 313n, 316n, 323, 323n, 324n, 340n, 342, 342n, 357n, 363n, 364, 365n, 366n, 371n, 373n, 376n, 381n  
 Baudrillard, Jean — 450, 450n  
 Bazaine, Jean René — 173  
 Baziotes, William — 147, 159, 166, 174, 256  
 Beals, Carleton — 44n  
 Beaton, Cecil — 221  
 Bedny, Demian — 314, 314n, 315  
 Belinsky, Vissarion — 518  
 Beliutin, Eli — 378, 379, 379n, 393, 393n, 394n, 479  
 Bell, Clive — 19n, 24, 277  
 Belting, Hans — 542, 542n  
 Benglis, Lynda — 451n, 462n, 464n  
 Benjamin, Walter — 3, 115n, 449  
 Benois, Alexandre — 347n  
 Benton, Thomas Hart — 146, 256  
 Benton, Tim — 306n, 307n  
 Benton, William — 159, 160, 161  
 Berelowitch, Wladimir — 382n, 386n, 391n, 392n, 483n  
 Berenson, Bernard — 430n  
 Berger, Boris — 380  
 Berlin, Leonid — 380  
 Berman, Wallace — 264  
 Bernstein, Barton — 451n  
 Beskin, Osip — 363  
 Bessa-Luís, Agustina — 527, 527n  
 Beuys, Joseph — 451n  
 Bhabha, Homi — 6  
 Bill-Belotserkovsky, Vladimir — 106n, 107n  
 Birger, Boris — 390, 479n  
 Bloom, Hyman — 198  
 Bochner, Mel — 451n  
 Boezem, Marinus — 451n



Bogdanov, Alexander — 106n  
 Bois, Yve-Alain — 8, 34, 34n, 56n, 147n, 152, 152n, 153, 153n, 154, 154n, 174, 174n, 190n, 200n, 229n, 240n, 252n, 264, 264n, 266n, 271n, 277n, 280n, 501n, 503n, 525n  
 Bolotowsky, Ilya — 35  
 Bonnard, Pierre — 154, 167, 173  
 Bown, Matthew Cullerne — 7, 8n, 93, 93n, 94n, 310n, 325, 325n, 326n, 327, 327n, 328n, 329n, 330n, 334n, 338, 338n, 339n, 340n, 341n, 342n, 349n, 351n, 352, 352n, 356n, 357n, 358n, 360n, 361, 361n, 362n, 363n, 364n, 365, 365n, 375n, 376n, 377n, 378, 387n, 388n, 389n, 494n, 495n, 498n, 500, 500n, 503n, 525, 525n  
 Bourget, Paul — 82  
 Bozal, Valeriano — 121n  
 Brancusi, Constantin — 63  
 Branddon, Mary Elisabeth —  
 Brandenberger, David — 6, 6n, 295, 295n, 296n, 297, 297n, 303n, 306n, 315n, 317, 317n, 324, 325n, 333, 334n, 348, 348n  
 Braque, Georges — 63, 154, 173, 180, 181, 432  
 Boetti, Alighiero — 451n  
 Bollinger, Bill — 451n  
 Bonner, Ylena — 483, 486  
 Borodin, Alexander — 314  
 Braddon, Mary Elizabeth — 83  
 Brakhage, Stan — 468, 469  
 Brecht, Bertolt — 52n, 469  
 Brejnev, Leonid — 101, 482, 482n, 489, 489n  
 Breton, André — 55, 56, 145, 146, 146n  
 Breuer, Marcel — 145  
 Brik, Lilya Yurievna — 302n  
 Brodsky (ou Brodski), Isaac — 321  
 Brodsky, Joseph — 480, 480n, 482  
 Brooks, Van Wyck — 43n  
 Bruni, Lev — 330n  
 Bryen, Camille — 203  
 Bryullov, Karl — 349  
 Budker, Andrei — 477n  
 Bubnov, Andrei — 315n

Buchloh, Benjamin H. D. — 8, 9n, 34n, 56n, 60n, 115, 115n, 116n, 117, 117n, 118, 118n, 119, 119n, 120n, 121n, 147n, 152n, 153n, 154n, 174n, 190n, 200n, 227n, 229n, 240n, 245n, 252n, 264n, 266n, 271n, 274, 274n, 275n, 277n, 280, 280n, 471, 471n, 498n, 499n, 501n, 503n, 525n

Buck-Morss, Susan — 4n, 6, 6n, 8, 8n, 110n, 111n, 138, 139n, 295n, 540, 540n, 541n, 543

Budenz, Louis Francis — 211, 211n

Bukarine, Nikolai — 94, 99n, 100n, 295n, 317

Bulatov, Erik — 491, 493, 494n

Bulgakov, Mikhail — 96n, 106n, 107n

Bürger, Peter — 454n, 471n, 534

Burnham, James — 44n

Burliuk, David — 495, 496

Burri, Alberto — 252, 281

Buthe, Michael — 451n

Cage, John — 147, 380, 436, 444

Calder, Alexander — 209, 281

Calzolari, Pier Paolo — 451n

Capogrossi, Guiseppe — 203

Cardenas, Lazaro — 44n

Caro, Anthony — 438, 439n, 443, 451, 451n

Carrington, Leonora — 145

Carter, Eliot — 444

Castoro, Rosemarie — 452

Castro, Fidel — 257

Caute, David — 7, 7n, 234, 235n, 255, 255n, 257n

César — 262, 278, 281

Cézanne, Paul — 63, 150, 171, 330, 352, 353, 360, 432, 454, 479

Chagall, Marc — 118n, 145, 179, 180, 392n

Chamberlain, John — 281

Chave, Anna C. — 464n

Chekrygin, Vassili — 392, 483

Chernoutsan, Igor — 394n

Chernyshevsky (ou Chernishevsky), Nikolai — 518

Chiang Kai-Chek (ou Tchang Kaï Chek) — 211, 211n

Chicago, Judy — 453  
 Chomsky, Noam — 252n  
 Christo e Jeanne-Claude — 278, 280, 281  
 Chtchedrin — 375  
 Chuikov, Ivan — 491  
 Chukovsky, Korney — 331  
 Chukhrai, Grigori — 394n  
 Churchill, Winston — 156, 156n, 157, 157n, 212, 353  
 Clark, Katerina — 9, 10n, 79n, 93n, 94n, 96n, 99n, 103n, 104n, 105n, 107, 107n, 108n, 109n, 119n, 120n, 136n, 292, 292n, 301, 301n, 302n, 313n, 314n, 315n, 317n, 318n, 325, 325n, 326n, 331n, 333, 333n, 334n, 335n  
 Clark, T. J. — 8, 9n, 59, 60n, 450, 469  
 Coates, Robert — 412  
 Cockcroft, Eva — 8, 8n, 450, 463, 463n  
 Collins, Wilkie — 83  
 Cone, Jane Harrison — 411, 430n  
 Conner, Bruce — 264, 281  
 Constable, John — 149  
 Cooper, Douglas — 457n  
 Corey, Lewis — 44n  
 Cornell, Joseph — 281, 416  
 Corot, Jean-Baptiste Camille — 149  
 Cotton, Paul — 451n  
 Cowles, Charlie — 462n  
 Cowley, Malcom — 43n, 54n  
 Copérnico, Nicolau — 16  
 Courbet, Gustave — 139, 149, 168, 244n, 352  
 Cox, Annette — 8n, 251n  
 Craven, David — 9n, 247-249, 247n, 248n, 464n  
 Cull, Nicholas J. — 192n, 200n, 234  
 Cunningham, Merce — 147  
  
 Dali, Salvador — 145  
 Daniel, Yuli — 482n, 483, 485  
 Daumier, Honoré — 149, 352  
 Darboven, Hanne — 451n

Davinson, Joseph LeRoy — 159, 159n, 160  
 Davis, Stuart — 35, 43, 159, 209, 523, 524n  
 Debord, Guy — 40  
 Degas, Edgar — 149  
 Degot, Ekaterina — 103n, 293, 293n, 353, 353n, 371n, 494n, 539, 539n  
 Deineka, Alexander — 299, 321, 356, 360, 386  
 De Kooning, Willem — 147, 174, 198, 199, 224, 227, 232, 239, 256, 262, 413, 417, 431, 435  
 Delacroix, Eugène — 168  
 De Maria, Walter — 451n  
 Demichev, P. N. — 394  
 Deschamps, Gérard — 278  
 De Sica, Vittorio — 474  
 Dewey, John — 44, 44n, 55  
 Dibbets, Jan — 451n  
 Dickerman, Leah — 370n  
 d'Harnoncourt, René — 177, 177n, 178, 178n, 287  
 Dimitrov (ou Dimitroff), Georgy — 33, 33n  
 Dine, Jim — 252, 281, 424, 427  
 Dmitreva, Nina — 360, 363n  
 Dobrenko, Evgeny — 8n, 9, 10n, 79n, 93n, 94n, 96n, 99n, 103n, 104n, 105n, 107, 107n, 108n, 109n, 110n, 118n, 119n, 120n, 122n, 136n, 292, 292n, 301, 301n, 302n, 313n, 314n, 315n, 317n, 318n, 325, 325n, 326n, 331n, 333, 333n, 334n, 335n, 350n, 370n, 513n  
 Dobrolyubov, Nikolai — 518  
 Dodge, Norton T. — 379n, 392n, 476n, 479n, 494n  
 Dondero, George — 184-187, 185n-187n, 188n, 189, 252n, 448  
 Dorokhov, Konstantin — 356  
 Dorontchenkov, Ilia — 306n, 309n, 310n  
 Dostoievsky (ou Dostoyevsky), Fiodor — 82  
 Dove, Arthur — 159  
 Dreier, Katherine — 152n, 495  
 Dreiser, Theodor — 474  
 Drevin, Alexander — 312, 318, 387  
 Dubcek, Alexandre — 488n  
 Dubuffet, Jean — 154, 167, 169, 170, 171, 172, 173, 179, 180, 224, 262, 281

Duchamp, Marcel — 145, 152n, 416, 442  
 Dudintsev, Vladimir — 378  
 Duff, John — 451n  
 Dufrêne, François — 278, 280, 281  
 Dufy, Raoul — 173  
 Duncan, Carol — 469  
 Dunham, Vera — 113, 113n, 114n  
 Dunleavy, Patrick — 10, 11n  
 Dupee, Frederick — 53, 53n, 250  
  
 Eakins, Thomas — 150  
 Efanov, Vassili — 321  
 Efros, Abram — 360, 362, 363  
 Ehrenburg, Ilya — 378, 382n, 383n, 480  
 Einstein, Albert — 16  
 Eisenhower, Dwight — 208, 209, 212, 225, 225n, 228, 234, 234n, 253, 257, 257n, 265, 287, 374, 408, 421, 448, 459  
 Eisenstein, Sergei — 297n, 316, 316n, 317n, 464, 465, 496  
 Eliot, T. S. — 166  
 Elliott, David — 306n, 307n  
 Elliot, James — 425  
 Engels, Friedrich — 86, 121, 139n, 153, 351n, 372, 513, 518  
 Engerman, David C. — 347n  
 Erjavec, Aleš — 8n, 10, 112n, 380n, 481n, 491n, 492n, 494n, 541n  
 Ernst, Max — 117n, 145  
 Erofeev, Andrei — 347n, 480n, 505n  
 Estaline, Iossif — 43, 43n, 44n, 55, 67, 69n, 71, 93, 93n, 94, 100, 101, 101n, 102, 102n, 106n, 107n, 114n, 117n, 122, 152, 157, 184, 223, 224, 293n, 295, 297n, 298, 299, 302, 302n, 303, 306n, 311, 312, 312n, 313, 315n, 316n, 317, 318n, 320n, 324, 325, 333, 337, 350n, 360, 360n, 361, 363, 363n, 364, 365, 365n, 370n, 372, 373, 374, 375n, 376, 377, 378, 379n, 381n, 382n, 383, 384, 387, 391, 392, 398n, 402, 473, 475, 477, 482n, 487, 489n, 492n, 493, 495, 497, 498, 501, 504, 507, 511, 512, 513, 513n, 516, 518, 521, 522, 523n  
 Estienne, Charles — 227  
 Evergood, Philip — 159  
  
 Fadeev, Alexander — 317, 362

Falk, Robert — 329, 356, 392, 483  
 Falkenstein, Claire — 281  
 Fautrier, Jean — 154, 224  
 Favorski (ou Favorsky), Vladimir — 299, 312, 325n, 356, 387  
 Fedorov-Davydov, A. — 363n  
 Feininger, Lyonel — 159  
 Fellini, Federico — 474  
 Ferrer, Rafael — 451n  
 Feuillet, Octave — 83  
 Féval, Paul — 83  
 Figes, Orlando — 67n  
 Filonov, Pavel — 392, 483  
 Finley, David — 209, 210n  
 Fiore, Robert — 451n  
 Fitzpatrick, Sheila — 6, 6n, 7, 7n, 94, 95, 95n, 96, 96n, 97n, 99, 99n, 100, 100n, 101n, 102n, 113, 113n, 114, 114n, 315n  
 Flam, Jack — 438n  
 Flanagan, Barry — 451n  
 Flavin, Dan — 281  
 Fontana, Lucio — 252, 252n  
 Ford, Charles Henri — 146  
 Ford, Gordon Onslow — 145, 147  
 Forgacs, Eva — 501n  
 Foster, Hal — 8, 9n, 34n, 56n, 147n, 152n, 153n, 154n, 174n, 190n, 200n, 229n, 240n, 252n, 264n, 266n, 271n, 276, 277, 277n, 278n, 280n, 450, 471n, 501n, 503n, 525, 525n  
 Foucault, Michel — 39, 450, 450n, 456, 468  
 Fougeron, André — 173  
 Francastel, Pierre — 154, 542n  
 Francis, Sam — 425  
 Franco, Francisco — 33  
 Frankenthaler, Helen — 425, 431  
 Frascina, Francis — 2n, 8, 8n, 9n, 35n, 57n, 131n, 188n, 218, 222n, 223n, 247n, 251n, 252n, 411n, 429n, 430, 447n, 448, 448n, 449n, 450n, 452n, 458n, 463n, 464n, 471n, 472n  
 Freedberg, Sydney — 430n  
 Freeman, Joseph — 54n

Fried, Michael — 275n, 407, 411, 417, 430, 430n, 431-446, 431n-437n, 451, 451n, 456, 456n, 457, 471, 501n, 535  
 Fry, Roger — 19n, 24, 277, 430n, 431, 432  
 Fry, Varian — 145  
 Furtseva, Yekaterina — 394

Gabo, Naum — 118n, 496, 497n  
 Gaddis, John Lewis — 4n  
 Gagarin, Yuri — 388, 475  
 Gallatin, Albert Eugene — 152  
 Gallizio, Pinot — 240  
 Gatch, Lee — 198  
 Gauguin, Paul — 150, 166  
 Gaulle, Charles de — 158n, 254  
 Geldern, James von — 10  
 Gerasimov, Alexander — 316n, 317, 318n, 321, 322, 323, 342, 349, 351, 351n, 357, 357n, 358, 359, 362, 363, 366, 366n, 367, 367n, 368, 368n, 369n, 378, 383n, 388  
 Gerasimov, Sergei — 299, 316, 316n, 317, 321, 356, 358, 360, 386, 388  
 Gershwin, George — 474, 474n  
 Gervereau, Laurent — 382n, 386n, 391n, 392n, 483n  
 Giacometti, Alberto — 180, 262  
 Gibson, Ann Edon — 464n  
 Giedion-Welcker, Carola — 499n  
 Ginzburg, Alexander — 473, 473n  
 Giotto — 38, 421  
 Giorgione — 421  
 Gischia, Léon — 173  
 Glackens, William — 166, 256  
 Glass, Philip — 451n  
 Glazkov, Nikolai — 481n  
 Glinka, Mikhail — 372  
 Goeritz, Mathias — 281  
 Gogol, Nikolai — 372, 375  
 Gold, Michael — 30n  
 Golomshtok, Igor — 503n  
 Goldwater, Robert — 118n, 190, 430n

Gombrich, Ernst — 37, 37n, 277n

Goncharova, Natalia — 392, 483, 495

Goodrich, Lloyd — 255

Gorky, Maxim — 15, 81-87, 81n-87n, 92, 93, 108, 111, 528

Gorky, Arshile — 35, 147, 166, 182, 198, 199, 224, 232, 236, 239, 256, 412, 431

Gottlieb, Adolf — 147, 224, 232, 265, 416, 424, 426, 431

Goya, Francisco de — 149, 244n

Grabar, Igor — 310, 321, 359, 360, 495

Gramsci, Antonio — 501

Gray, Camilla — 92n, 465, 499, 500, 500n, 501, 502, 502n, 503n

Greenberg, Clement — 2, 15, 19n, 21, 24, 26, 26n, 29, 39, 40, 42, 55, 57, 58-64, 58n-64n, 71, 83, 88, 112, 114, 120, 123, 124, 129, 132-145, 132n-145n, 153, 160, 161, 164-169, 165n-169n, 170-173, 171n-173n, 176, 178-184, 178n-184n, 190, 190n, 191, 191n, 196, 198, 198n, 199, 199n, 207, 207n, 208, 208n, 213, 214, 218, 221, 222, 222n, 223, 224, 224n, 225, 226, 226n, 227n, 229-232, 230n-232n, 235, 238, 239, 241, 243, 244n, 247n, 248, 249, 250, 251, 251n, 252n, 258-262, 258n-261n, 263, 264, 265, 266-275, 266n-270n, 272n-275n, 277, 282, 283, 284, 285, 286, 289, 293, 309, 343, 345, 351, 352, 360, 390, 401, 407, 410, 411-415, 412n-414n, 417, 418, 418n, 419, 419n, 420, 421, 423, 423n, 425, 425n, 426, 426n, 427n, 430, 430n, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 439n, 441, 442, 442n, 443, 444, 445, 446, 446n, 453, 454, 456n, 457n, 459, 461, 467, 468, 471n, 498, 498n, 500n, 501n, 517, 519, 522, 523n, 527, 533, 534, 535, 536, 539, 542n

Grigson, Geoffrey —

Gronsky, Ivan Mikhailovich — 93n

Gropius, Walter — 145, 146

Groys, Boris — 7, 8n, 103n, 110n, 117, 118n, 122n, 293, 293n, 306n, 312n, 316n, 320n, 325n, 350n, 353n, 370, 370n, 371n, 380, 380n, 481, 481n, 490, 490n, 491n, 492, 492n, 493, 494, 494n, 504-525, 504n-518n, 522n, 523n, 525n, 531, 534, 541, 541n

Guevara, Ernesto “Che” — 487

Guggenheim, Olga Simon —

Guggenheim, Peggy — 152n, 163, 163n

Guilbaut, Serge — 8, 8n, 9n, 34, 34n, 43n, 44, 44n, 52, 52n, 60n, 116n, 155, 155n, 163n, 203n, 225n, 227n, 230n, 231n, 233n, 240, 241n, 245n, 248, 249, 275n, 450, 463, 463n, 469, 470, 470n, 499n, 524n

Guilbert, James Buckhard — 27, 27n, 28, 28n, 29n, 30n, 31n, 32, 32n, 33n, 34n, 35n, 43, 43n, 44n, 53, 53n, 54n, 55, 55n, 65

Guston, Philip — 416

Guro, Elena — 392n

Gwathmey, Robert — 159



Haacke, Hans — 451n, 452, 452n  
 Hacker, Louis — 44n  
 Hains, Raymond — 278, 280, 281  
 Haley, Bill — 241  
 Halpert, Edith — 255  
 Hamilton, George Heard — 118n  
 Hare, David — 146n, 174  
 Harris, Jonathan — 8, 9n, 222n, 223n, 252n, 411n, 429n, 430n, 447n, 448n, 449n, 450n, 452n, 471n, 472n  
 Harrison, Charles — 8, 9n, 56n, 106n, 130n, 131n, 175n, 213n, 223n, 252n, 344n, 429n, 447n, 448n, 449n, 450n, 452n, 453n, 471, 471n, 472n, 524n  
 Hartley, Marsden — 159  
 Hartung, Hans — 203, 224  
 Hauser, Arnold — 207, 207n, 208, 208n, 284  
 Hayter, Stanley William — 145, 146  
 Hegel, Georg W. F. — 47, 153, 434  
 Heizer, Michael — 451n  
 Heller, Leonid — 340n  
 Hemingway, Andrew — 32n, 33n, 44n, 52n, 449n  
 Hemingway, Ernst — 474  
 Herrera, Hayden — 449n  
 Hess, Thomas B. — 206, 206n, 374, 374n  
 Hesse, Eva — 439n, 451n  
 Hillings, Valerie — 382n, 479n  
 Hitler, Adolf — 33, 145, 145n, 350n  
 Hixson, Walter — 7, 7n, 257n  
 Hobsbawm, Eric — 248  
 Ho Chi Minh — 448  
 Hofmann, Hans — 224, 230n, 231, 232, 431  
 Hollein, Max — 8n, 103n, 118n, 293n, 306n, 312n, 316n, 320n, 325n, 353n, 371n, 490n, 522n, 523n  
 Homer, Winslow — 150  
 Hook, Sidney — 44n  
 Hope, Henry R. — 255  
 Hopper, Edward — 209, 256, 462n

Hoptman, Laura — 8n, 110n, 347n, 480n, 505n, 539n

Huebler, Douglas — 451n

Hugo, Victor — 307n

Huxley, Aldous — 204

Huysman, Joris-Karl — 82

Icaro, Paolo — 451n

Ilitchev, Leonid — 394, 396, 396n, 397n

Indiana, Robert — 281, 415

Ingres, Jean-Auguste Dominique — 149

Iofan, Boris — 302n

Ioganson (ou Johanson), Boris — 321, 322, 329, 370n, 513n

Irwin — 538n

Ivan, *o Terrível*, czar — 295

Jacquet, Alain — 451n

Jaguer, Édouard — 231n

James, C. Vaughan — 10, 10n, 79n, 103n, 105n, 106n, 109n, 330n, 390n, 518n

James, Henry — 250

Jay, Martin — 112n

Jenney, Neil — 451n

Jerome, Jerome K. — 83

Jdanov, Andrei — 15, 69-81, 69n-71n, 73n, 75n-80n, 84, 87, 92, 108, 111, 309, 315n, 318, 332, 333, 334, 337, 337n, 338, 339n, 340, 349, 375, 508, 528

Johns, Jasper — 147, 227, 254, 281, 381, 414, 416, 424, 427, 430n, 436

Johnson, Lyndon B. — 408, 427

Johnson, Priscilla — 397, 398n

Jones, Elizabeth — 256n, 495, 496n, 498, 499n

Judd, Donald — 424, 438, 438n, 439n, 440, 445, 452

Judt, Tony — 4n, 156n, 157, 157n, 158n, 233n, 488n, 492n, 501, 502n

Kabakov, Ilya — 390, 491, 493

Kafka, Franz — 469

Kaganovich, Lazar — 93n, 392

Kainen, Jacob — 146n  
 Kamenev, Lev — 69n, 94, 302  
 Kamenski, Alexander — 363  
 Kandinsky, Wassily — 51, 63, 118n, 231, 236, 269, 432, 495, 496  
 Kant, Emmanuel — 227n, 266, 267  
 Kantor, Sybil Gordon — 24, 24n, 26, 26n  
 Kaplan, Jo Ann — 451n  
 Kaprow, Allan — 252, 264, 265, 281  
 Katsman, Evgeny — 312  
 Kazin, Alfred — 204  
 Kelly, Ellsworth — 425  
 Kemenov, Vladimir — 170, 183n, 343, 343n, 344n, 345, 345n, 347n, 362, 373  
 Kenez, Peter — 392n, 489n  
 Kennedy, John Fitzgerald — 175n, 265, 398n, 407, 407n, 408, 410, 423  
 Kennedy, Robert Fitzgerald — 175n, 410, 447  
 Kermadec, Eugène de — 173, 180  
 Kerzhentsev, Platon — 301, 301n, 312, 312n, 313, 315, 315n, 318, 341  
 Khachaturian, Aram — 355  
 Khidekel, Regina — 474n, 491n, 494n  
 Khlebnikov, Velimir — 505  
 Kholin, Igor — 479n  
 Kienholz, Edward — 264, 429, 451n  
 Kimmelman, Michael — 9n, 464n  
 King, Martin Luther — 408, 410, 428, 447  
 Kirov, Sergei — 299, 302n  
 Klee, Paul — 63, 144, 171, 199, 230, 230n, 231, 231n, 236, 283  
 Klein, Yves — 214, 240, 252, 254, 278, 280, 281, 451n  
 Kline, Franz — 147, 224, 232, 426, 431  
 Kluttsis, Gustav — 318, 387, 392n  
 Kobro, Katarzyna — 499n  
 Kock, Paul de — 83  
 Koestler, Arthur — 192n, 204  
 Komar, Vitaly e Alexander Melamid — 110n, 491, 493, 494n, 505n  
 Konchalovski, Piotr Petrovich — 321  
 Kootz, Samuel — 222n

Korotkova, Nina — 321  
 Korovin, Konstantin — 316n  
 Kosalapov, Alexander — 491, 494n  
 Kostin, Vladimir — 363  
 Kosuth, Joseph — 451n, 535  
 Kosygin, Aleksei — 394  
 Kounellis, Jannis — 451n  
 Kozloff, Max — 8, 8n, 423n, 430n, 438, 449, 449n, 450, 456, 457-463, 458n, 459n, 461n, 462n, 469  
 Kramskoi, Ivan — 313  
 Krauss, Rosalind — 8, 8n, 9n, 34n, 56n, 147n, 152n, 153n, 154n, 174n, 190, 190n, 199, 200n, 229, 229n, 240n, 252n, 264n, 266, 266n, 270, 271, 271n, 273, 273n, 274, 274n, 276, 277n, 280n, 407, 411, 430, 430n, 438, 450, 453-456, 453n-457n, 460, 464, 464n, 469, 470, 471, 501, 501n, 503n, 525n, 534, 536, 536n  
 Kravchenko, Aleksei — 299  
 Krenn, Michael L. — 7, 7n, 159n, 160, 160n, 161, 161n, 200, 201, 201n, 209, 209n, 210n, 233, 233n, 234, 234n, 253, 253n, 254, 254n, 255, 255n, 256, 256n, 257n, 265, 265n, 423n, 424, 424n, 427n, 428n, 429, 449n  
 Krinitsky, Alexander — 99  
 Kropivnitsky, Evgeny — 479n  
 Kropivnitsky, Lev — 479n  
 Kropivnitskaia, Valentina — 479n  
 Krushchev, Nikita — 94, 223, 232, 257, 257n, 316n, 375n, 376, 381, 385, 388, 389, 390n, 392, 393n, 394, 394n, 395n, 397, 397n, 398, 398n, 473, 475, 476, 476n, 477, 478, 481, 482, 482n, 484, 489, 490n, 492n  
 Kubrick, Stanley — 1, 532  
 Kuehn, Gary B. — 451n  
 Kuhn, Thomas S. — 1, 8n, 16-19, 16n-19n, 26, 64, 74, 74n, 89, 90, 90n, 91n, 251, 251n, 258, 524  
 Kun, Bela — 502  
 Kuniyoshi, Yasuo — 159, 209, 257  
 Kurcharov, Igor — 477  
 Kuznetsov, Pavel — 356, 379n  
  
 Labas, Alexander — 325n, 356  
 Lacy, William S. B. — 253  
 LaFollette, Suzanne — 44n  
 Lamm, Leonid — 494n

Landau, Lev — 477n  
 Lantenois, Annick — 503n  
 Larionov, Mikhail — 392, 483, 495  
 Lash, Christopher — 451, 451n, 459  
 Lasky, Melvin — 192n  
 Latham, John — 281  
 Lattimore, Owen — 211, 211n  
 Lavoisier, Antoine — 16, 348  
 Lawrence, Jacob — 159  
 Lazian — 99  
 Lebedev, Andrei — 315, 316n, 363n  
 Lebedev, Polikarp — 306, 306n, 309, 309n, 310n, 311, 311n, 330, 351  
 Lebedev, Vladimir — 306, 308, 330n  
 Lebedeva, Sarra — 387  
 Lebrun, Rico — 198  
 Léger, Fernand — 52n, 145, 180, 181, 231, 236, 246, 432, 483  
 Leider, Philip — 430n, 438n, 457n  
 Leja, Michael — 464n  
 Le Moal, Jean — 180  
 Lenine, Vladimir — 22, 31n, 67, 86, 89, 102n, 106, 106n, 109n, 122, 305, 310, 315, 326, 351, 351n, 352n, 365n, 382n, 384, 385, 392, 482n, 487, 489n, 496, 497, 501, 513, 516, 518  
 Lentulov, Aristarkh — 379n  
 Le Va, Barry — 451n  
 Levine, Jack — 159, 256  
 Levitan, Isaac — 313  
 Levy, Julien — 146n  
 Lewis, Sinclair — 33n  
 LeWitt, Sol — 438, 438n, 451n  
 Lichtenstein, Roy — 237n, 276, 277, 277n, 278, 415, 449, 458  
 Likharev, Boris — 337  
 Linden, Diana L. — 44n  
 Lindey, Christine — 7, 7n  
 Lipchitz, Jacques — 180, 236  
 Lippard, Lucy — 450  
 Lissitzky, El — 115n, 116n, 117n, 118n, 119, 119n, 120n, 392, 483, 496, 497n

Lobe, Robert — 451n  
 Lodder, Christine — 120n  
 Lohaus, Roelof — 451n  
 Lomonosov, Mikhail — 348  
 Long, Richard — 451n  
 Louchheim, Aline B. — 177, 177n, 198  
 Louis, Morris — 274, 275, 413, 425, 431, 435, 438, 444  
 Lozowick, Louis — 495  
 Luce, Henry — 163n, 188, 188n, 189, 287  
 Lukács, György — 3, 31, 469, 501  
 Lunacharsky, Anatoly — 22, 95, 97, 99, 99n, 100n, 330n, 385, 496  
 Luxemburgo, Rosa — 501, 502  
 Lysenko, Trofim — 477, 484

Macdonald, Dwight — 53, 55, 56n, 57, 59  
 Mach, Ernst — 310, 351, 351n, 352n  
 Magaril, Evgenia — 329  
 Maiakovsky (Mayakovsky), Vladimir — 95, 109n, 110n, 302, 302n, 480, 505, 507  
 Malcom X — 428  
 Malenkov, Georgi Maksilimianovich — 331n, 332n, 375, 375n, 392  
 Malevich, Kasimir — 22, 51, 118n, 329, 330n, 392, 468, 469, 483, 497n, 505  
 Malraux, André — 194  
 Mandelstam, Ossip — 318  
 Manessier, Alfred — 180  
 Manet, Édouard — 139, 149, 270, 350, 352, 431, 432, 454, 467  
 Manzoni, Piero — 252, 252n  
 Mathews, Jane de Hart — 8n, 131n, 188n, 463, 463n  
 Mathieu, Georges — 203, 426  
 Marchand, André — 167  
 Marck, Van Der — 462n, 463n  
 Marconi, Guglielmo — 348  
 Marin, John — 182, 198, 199  
 Marquardt, Virginia Hagelstein — 30n  
 Marquet, Pierre-Albert — 347n  
 Marryat, Florence — 83

Marshak, Samuil — 306, 308  
 Marshall, George C. — 158n, 162, 162n  
 Marx, Karl — 56, 86, 121, 139n, 153, 372, 422, 469, 513, 518  
 Masaccio — 421  
 Masheev (ou Mašeev), A. — 364  
 Masson, André — 145, 236  
 Masterkova, Lydia — 479n  
 Matisse, Henri — 63, 154, 166, 167, 168, 173, 183, 183n, 184n, 199, 230, 231, 231n, 283, 360, 431, 432  
 Matsa, Ivan — 363  
 Matveev, Alexander — 387  
 Matyushin, Mikhail — 329, 392n  
 Matta, Roberto — 145  
 Mayer, Arno J. — 4n  
 McCarran, Patrick — 210, 211, 211n, 212  
 McCarthy, Joseph — 187, 192, 210, 225, 448, 463  
 McCarthy, Mary — 53, 210, 211, 211n, 212, 212n  
 McClellan, Harold — 255  
 McLanathan, Richard — 255  
 McLean, Bruce — 451n  
 McShine, Kynaston — 438  
 Mdivani, Georgi — 354  
 Mead, Igor — 379n, 394n  
 Medalla, David — 451n  
 Medvedev, Roy — 484  
 Medvedev, Zhores — 484  
 Melville, Herman — 217  
 Mendès-France, Pierre — 224  
 Medunetsky, Konstantin — 116n, 499n  
 Merleau-Ponty, Maurice — 434  
 Merkulov, A. — 321  
 Merz, Mario — 451n  
 Meshcheriakov, Nikolai — 99n  
 Meyerhold, Vsevolod — 116n, 305, 318, 318n  
 Miaskovski (ou Miaskovskii), Nikolai — 355

Michelson, Annette — 450, 464, 464n, 470, 470n, 471n  
 Mikhailov, A. — 360  
 Mikhailov, Nikolai — 302, 302n  
 Mikhailov, Nikolai Aleksandrovich — 385  
 Millet, Jean-François — 352  
 Miró, Joan — 63, 166, 169, 179, 180, 199, 230, 230n, 231, 231n, 236, 283, 432  
 Mitchell, William J. T. — 26  
 Mlynar, Zdenek — 488n  
 Močnik, Rastko — 537, 538n  
 Moffett, Kenworth — 457n  
 Moholy-Nagy, László — 145, 146  
 Molotov, Viacheslav — 312, 312n, 315n, 392  
 Monastyrsky, Andrei — 491  
 Mondrian, Piet — 63, 145, 220, 231, 236, 269, 277n, 432  
 Monet, Claude — 330, 352, 352n  
 Montand, Yves — 474  
 Monte, James — 451n  
 Moody, Graeme C. — 222n  
 Moore, Marianne — 166  
 Morey, Charles Rufus — 21n  
 Morozov, Alexander — 353n  
 Morozov, Pavlik — 317n  
 Morris, George Lovett Kingsland — 53n  
 Morris, Robert — 438, 438n, 439n, 440, 451n  
 Motherwell, Robert — 147, 174, 175n, 224, 232, 237n, 256, 416, 426, 431, 449  
 Moura, José Barata — 139n  
 Mukhina, Vera — 302n  
 Muradeli, Vano — 354  
 Murphy, Robert K. — 157n  
 Mussolini, Benito — 33, 154

Naiman, Eric — 8n, 110n, 118n, 122n, 350n, 370n, 513n  
 Nalbandyan, Dmitri — 378  
 Namuth, Hans — 199  
 Nauman, Bruce — 451n



Naumov, Oleg — 10n, 79n, 93n, 94n, 96n, 99n, 103n, 104n, 105n, 107n, 108n, 109n, 120n, 136n, 292n, 301n, 302n, 313n, 314n, 315n, 317n, 318n, 325n, 326n, 331n, 333n, 334n, 335n  
 Nedoshivin (ou Nedošivin), German — 313n, 363n, 365n  
 Neizvestney, Ernst — 379n, 380, 390, 394, 397n  
 Nekrasov, Nikolai — 372  
 Nekrasov, Vsevolod — 479n  
 Nekrich, Alexander — 485  
 Nemuhkin (ou Nemoukhine), Vladimir — 382n, 479n  
 Nesterov, Makhail — 321  
 Nevelson, Louise — 281  
 Newman, Amy — 423n, 430n, 438n, 439n, 446n, 447n, 449n, 454n, 456n, 457n, 462n, 463n, 464n, 468n, 470n, 471n, 536n  
 Newman, Barnett — 147, 174, 224, 232, 413, 426, 431, 436  
 Newton, Isaac — 16  
 Nietzsche, Friedrich — 82  
 Nikiforov, Boris — 360, 363n  
 Nikolaieva, Galina — 378  
 Nikonov, Pavel — 390, 479n  
 Nixon, Richard — 257, 257n, 447, 448, 452n  
 Noland, Kenneth — 274, 275, 413, 425, 431, 435, 438, 439n, 441, 446, 458, 461  
 Novack, George — 33n, 44n  
  
 O'Brian, John — 58n, 60n, 64n, 132n, 167n, 171n, 173n, 180n, 183n, 190n, 198n, 207n, 224n, 226n, 230n, 412n, 418n, 425n, 442n  
 O'Dorethy, Brian (/Patrick Ireland) — 462n  
 Ohnet, Georges — 83  
 O'Keefe, Georgia — 159  
 Oldenburg, Claes — 237n, 252, 281, 415, 424, 449, 451n  
 Olitski, Jules — 414, 425, 431, 435, 438, 439n, 441, 446, 461  
 Oppenheim, Dennis — 451n  
 Orlov, Boris — 491  
 Orozco, José Clemente — 177n  
 Orton, Fred — 8, 8n, 9n, 57n, 58, 58n, 218, 218n, 219, 219n, 220, 463, 463n, 464n  
 Orwell, George — 204  
 Osmerkin, Alexander — 356

Ossorio, Alfonso — 281

Paalen, Wolfgang — 145, 153n

Panamarenko — 451n

Panofsky, Erwin — 430n, 449n

Paolozzi, Eduardo — 262

Pasternak, Boris — 379n, 389, 478, 487n

Pasternak, Yakov — 356, 363

Pavlov, S. P. — 394

Pechter, Paul — 451n

Pedro, *o Grande*, czar — 295, 315n, 348

Peraica, Ana — 538, 538n

Perelman, Viktor Nikolaevich — 312

Petrov-Vodkine, Kuzma — 392, 483

Pevsner, Antoine — 118n, 496, 497n

Phelps, Wallace — ver William Phillips

Phillips, William — 29, 30, 31, 31n, 32, 34, 35n, 36, 53, 53n, 54n, 55

Piatakov, Georgi — 315, 315n

Picasso, Pablo — 51, 63, 144, 154, 166, 167, 168, 169, 172, 173, 179, 180, 181, 185, 195, 199, 203, 230, 231, 244n, 382, 382n, 383n, 430n, 432, 452n, 454, 457n, 474

Pignon, Édouard — 173, 180

Pilnyak, Boris — 109n

Piotrovski, K. — 376

Pisarev, Dmitri — 518

Pistoletto, Michelangelo — 451n

Pivovarov, Viktor — 379n

Platt, Kevin M. F. — 303n, 306n

Plaut, James — 176, 177n

Plavinski, Dmitri — 390

Poe, Edgar Allan — 166

Poliakov, V. I. — 394

Polianski (ou Polianskii), D. S. — 394

Polikarpov, Dmitri — 393n

Pollock, Griselda — 8, 8n, 57n, 58, 58n, 463, 463n

Pollock, Jackson — 35, 147, 166, 170, 171, 172, 174, 182, 190, 198, 199, 203, 221, 223, 224, 229, 232, 238, 239, 240, 256, 258, 262, 374, 412, 426, 431, 432, 435, 439n

Polzunov, Ivan — 348  
 Popkov, Viktor — 391  
 Popov, Alexander Stepanovich — 348  
 Popov, Gavriil — 355  
 Popova, Luybov — 499n  
 Pospiszyl, Tomáš — 8n, 110n, 347n, 480n, 505n, 539n  
 Postyshev, Pavel — 93n  
 Pound, Ezra — 166  
 Prendergast, Maurice — 166  
 Presley, Elvis — 240  
 Prigov, Dmitri (ou Dimitrii) — 491  
 Prini, Emilio — 451n  
 Prokofiev, Sergei — 355  
 Puccini, Giacomo — 329  
 Punin, Nikolai — 329, 330n, 360, 363, 508n  
 Pushkin, Alexander — 372  
  
 Quirt, Walter — 146n  
  
 Rabin, Oskar — 381n, 390, 479n  
 Radek, Karl — 315  
 Raetz, Markus — 451n  
 Rafael — 227n  
 Rahv, Philip — 29, 30, 31, 31n, 32, 34, 35n, 36, 53, 53n, 54n, 55, 57, 57n, 249, 250  
 Raphael, Max — 449  
 Rappaport, Herbert — 490n  
 Rauschenberg, Robert — 147, 227, 232, 237n, 240, 252, 265, 281, 380, 416, 424, 427, 428n, 430n, 436, 444, 449  
 Ray, Man — 416  
 Raysse, Martial — 278  
 Read, Herbert — 118n, 191, 418  
 Reich, Steve — 451n  
 Reinhardt, Ad — 147  
 Reise, Barbara M. — 222n, 410, 410n, 411n, 430n  
 Rembrandt van Rijn — 312n

René, Denise — 227

Renoir, Pierre-Auguste — 149, 352

Repin, Ilya — 312n, 313, 349, 360, 372

Restany, Pierre — 278, 279n

Rezvani, Serge — 231n

Riazski, Georgi — 299

Richier, Germaine — 262

Richmond, Yale — 253n

Rikov, Aleksei — 317

Riopelle, Jean-Paul — 203

Ritchie, Andrew Carnduff — 118n

Rivera, Diego — 35, 52n, 56, 177n, 185

Robin, Régine — 93n

Robson, A. Deirdre — 9n, 464n

Rockefeller, Nelson — 188, 189n, 287, 452n

Rockwell, Norman — 227n

Rodchenko, Alexander — 22, 116n, 117n, 118n, 119, 119n, 120n, 392n, 483, 497n, 499, 499n, 505, 507, 511, 513

Rohe, Mies van der — 145

Rohm, Robert — 451n

Romm, Alexander — 183, 183n, 184n, 360, 363

Romm, Mikhail — 396

Roosevelt, Franklin Delano — 27, 35, 35n, 154, 157n, 175, 175n

Rose, Barbara — 430n, 450, 468, 468n

Rosenberg, Harold — 130, 130n, 131, 131n, 132, 132n, 133n, 174, 175, 175n, 213-221, 213n-217n, 220n, 222, 222n, 248, 249, 250, 263, 284, 289, 415, 415n, 416, 416n, 417, 417n, 418, 419, 419n, 420, 420n, 421, 421n, 422, 422n, 430n, 453, 459, 500n, 528

Rosenberg, Julius e Ethel — 211, 211n

Rosenblum, Robert — 430n, 446n

Rosenfeld, Alla — 379n, 392n, 476n, 479n, 494n

Rosenquist, James — 276, 277n, 278, 415, 429

Rossellini, Roberto — 474

Rotella, Mimmo — 227, 278, 280, 281

Rothko, Mark — 147, 174, 224, 232, 238, 254, 256, 413, 416, 426, 431

Rouault, Georges — 167, 173

Rousseau, Henri — 150, 150n  
 Rozanova, Olga — 392n  
 Rozenblum, Jacques — 382, 382n, 391, 391n, 392n, 483n  
 Rubinstein, Lev — 491  
 Rudakov, A. P. — 394  
 Ruppertsberg, Allen — 451n  
 Ruscha, Ed — 276, 277n  
 Russell, Alfred — 203  
 Ruthenbeck, Reiner — 451n  
 Ryder, Albert — 150  
 Rylov, Arkady — 321  
 Ryman, Robert — 451n

Sacco, Ferdinando N. — 43n  
 Said, Edward — 6, 7n, 524n  
 Saint-Phale, Niki de — 240, 278, 280  
 Sakharov, Andrei — 477, 483, 486  
 Samarov, Georges — 83  
 Samoilov, David — 478, 478n  
 Samokhvalov, Alexander — 299  
 Sandback, Fred — 451n  
 Sandler, Irving — 21n, 22n, 23, 23n, 24, 24n, 425  
 Santos, Boaventura de Sousa — 5n  
 Sapgir, Genrikh — 479n  
 Saret, Alan — 451n  
 Sarkis — 451n  
 Saryan, Martiros — 321  
 Savinkov, Boris — 82  
 Savitski, Georgi — 321, 322  
 Sawin, Martica — 129n, 145n, 146, 146n, 147n, 151n, 152n  
 Sayanov, Vissarion — 337  
 Sazhin, Viktor — 358, 360  
 Scarpitta, Salvatore — 281  
 Schnyder, Jean-Frédéric — 451n  
 Schwitters, Kurt — 180, 206n, 281, 416

Seagal, George — 415  
 Seligman, Kurt — 145  
 Selvinsky, Ilya — 109n, 325, 331  
 Selz, Peter — 262  
 Semenoff-Tian-Chansky, Irène — 7, 8n, 300n, 311n, 323n, 377n, 379n, 380n, 381n, 382n, 384n, 385, 385n, 386n, 387n, 388n, 392n, 393n, 395n, 396n, 397n  
 Serov, Vladimir Aleksandrovich — 321, 326n, 327, 328, 356, 393n  
 Serra, Richard — 451n, 457n  
 Setsky, Aleksei Ivanovich — 93n  
 Seurat, Georges-Pierre — 150, 432  
 Schapiro, Meyer — 27, 29, 36-52, 36n-52n, 71, 133n, 174, 235, 235n, 236, 236n, 238, 238n, 239, 239n, 240, 240n, 241-251, 241n-247n, 258, 260, 284, 285, 287, 288, 289, 419, 430n, 449, 449n, 528  
 Schlesinger, Jr., Arthur M. — 175, 175n, 176, 176n, 192n, 193-195, 194n, 195n, 287  
 Schopenhauer, Arthur — 245n  
 Shahn, Ben — 159, 185, 257  
 Shapiro, David — 36n  
 Shapiro, David e Cecile — 8n, 218, 218n, 463, 463n  
 Shapiro, Joel — 451n  
 Shebalin, Vissarion — 355  
 Shelepin, Alexander — 393n, 394  
 Shenderov, Alexander — 356  
 Shepilov (ou Chepilov), Dmitri — 388  
 Shestakov, Andrei Vasilevich — 317  
 Shiller, Sophia — 379n  
 Shostakovich, Dmitri — 303, 355, 490n  
 Shterenberg, David — 312, 356  
 Shumiatsky, Boris — 317  
 Siegelbaum, Lewis — 476n  
 Simonov, Konstantin — 484  
 Siniavsky, Andrei (ou Abram Tertz) — 482n, 483, 485  
 Sinclair, Upton — 474  
 Sitnik, K. — 315, 316n, 363n, 363n  
 Sjeklocha, Paul — 379n, 394n  
 Sloan, Joan — 166  
 Smith, David — 182, 431, 457n

Smith, Harrison — 228, 228n, 229n  
Smithson, Robert — 438, 438n, 439n, 451n, 452  
Snow, Michael — 451n  
Sokov, Leonid — 491, 494n  
Solkin, David — 9n, 60n, 227n, 245n  
Solomon, Alan — 424  
Sonnier, Keith — 451n  
Solzhenitsyn, Alexander — 394n, 397n  
Sorokin, Vladimir — 491  
Soutine, Chaïm — 236  
Souza-Cardoso, Amadeo de — 543  
Spaeth, Eloise A. — 201, 201n, 202, 202n, 209  
Spaeth, Otto L. — 201n  
Speer, Albert — 302n  
Speicher, Eugene — 256  
Spoerri, Daniel — 278, 415  
Stanislavski, Konstantin — 379n  
Stankiewicz, Richard — 281  
Stavsky, Vladimir Petrovich — 317  
Steinberg, Saul — 421  
Steitz, Bill — 462n  
Stella, Frank — 423n, 425, 431, 435, 438, 439n, 441, 446, 461  
Stenberg, Vladimir e Georgy — 116n, 499n  
Stepanova, Varvara — 115n, 499n  
Stetsky, Alexey — 302n  
Stevens, Wallace — 166  
Stieglitz, Alfred — 166  
Still, Clyford — 174, 248, 413, 426, 431, 458  
Stimson, Blake — 438n  
Stinde, Julius — 83  
Stoss, Toni — 494n  
Stravinsky, Igor — 195  
Streibert, Theodor — 234n  
Sullivan, Harry Stack — 211  
Surikov, Vassili — 312n, 313, 349

Suslov, Mikhail — 375, 394  
 Sweeney, James Johnson — 223  
 Sysoev, Petr — 359, 363n  
 Szeemann, Harald — 451n

Taft, Robert — 163n  
 Tailleux, Francis — 173, 180  
 Tairov, Alexander Yakovlevich — 314  
 Takis, Vassiliakis — 281  
 Tal-Coat, Pierre — 173, 180, 224  
 Tamayo, Rufino — 177n  
 Tanguy, Yves — 145  
 Tapié, Michel — 203, 203n, 223, 227  
 Tàpies, Antoni — 281  
 Tatlin, Vladimir — 22, 116n, 119, 119n, 312, 330n, 356, 392, 483, 497n, 499n, 500n  
 Taylor, Brandon — 7, 7n, 79n, 80n, 98n, 99n, 104, 104n, 108, 108n, 110, 110n, 111, 111n, 115, 506  
 Tchaikovsky, Piotr — 372  
 Tchoujak (ou Chuzhak), Nikolai — 505  
 Terraroli, Valerio — 524n  
 Ticiano — 261, 421  
 Timasheff, Nicholas — 113, 113n, 295n  
 Timofeev-Ressovsky, Nikolai — 477n  
 Tinguely, Jean — 227, 240, 278, 280, 281  
 Tito, Josip Broz — 175, 353  
 Tkachev, Aleksei e Sergei — 329  
 Tobey, Mark — 232, 254, 256  
 Toidze, Irakli — 321  
 Tolkachev, Zinovii — 356  
 Tolstoi, Alexei — 297n  
 Tolstoi, Lev — 372  
 Traugot, Georgi — 356  
 Tregulova, Zelfira — 521  
 Trier, Eduard — 118n  
 Trilling, Lionel — 250



Trofimov, P. — 364  
 Trollope, Anthony — 83  
 Trotsky, Lev (ou Leon) — 3, 22, 43, 44, 44n, 52n, 55, 56, 63, 69n, 94, 99, 100n, 106n, 113, 113n, 146, 152, 456, 487, 496, 501, 516  
 Truman, Harry — 154, 162, 170, 175, 192n, 193n, 209, 212, 225  
 Tse-Tung (ou Zedong), Mao — 487  
 Tucker, Marcia — 451n  
 Tugendkhold, Yakov — 508n  
 Tupitsyn, Margarita — 494n  
 Tupitsyn, Victor — 379n, 392n, 476n, 479n  
 Turgueniev, Ivan — 317n  
 Tuttle, Richard — 451n  
 Tvardovsky, Alexander — 394n, 480  
 Tyrsa, Nikolai — 329, 330n  
 Tyshler, Alexander — 312, 325n, 356  
  
 Udaltsova, Nadezhda — 356  
 Umanski, Konstantin — 495n  
  
 Van Elk, Ger — 451n  
 Van Eyck, Jan — 206n  
 Van Gogh, Vincent — 144, 150, 166  
 Vanzetti, Bartolomeo — 43n  
 Vasnetsov, Viktor — 349  
 Vedernikov, Alexander — 356  
 Veimarn (ou Vejmar), Boris — 363n  
 Velázquez, Diego — 206n  
 Vereshchagin, Vassili — 349  
 Vermeer, Johannes — 220  
 Vechtomov, Nikolai — 479n  
 Viliams, Petr — 299  
 Vilkovir, Irina — 356  
 Villeglé, Jacques de la — 278, 280, 281  
 Villon, Jacques — 173  
 Viner, Frank — 451n

Visconti, Luchino — 474  
 Vishnevsky, Vsevolod — 332  
 Vorochilov, Kliment — 392  
 Voronsky (ou Voronskii), Alexander — 99n, 100, 100n  
 Voznesensky, Andrei — 480  
 Vuchetich, Evgeni — 393n  
  
 Wald, Alan M. — 153, 154n, 170, 204, 204n, 205, 205n, 249, 249n, 250n  
 Wallace, Henry — 156n, 157n  
 Walter, Francis — 257n  
 Walther, Franz Erhard — 451n  
 Warburg, Aby — 430n  
 Warhol, Andy — 237n, 276, 415, 439n, 449, 458  
 Washburn, Abbot — 234n  
 Watkins, Franklin — 255, 256  
 Watt, James — 348  
 Weber, Max — 185  
 Wegman, William — 451n  
 Weinberg, Jonathan — 44n  
 Weiner, Lawrence — 451n  
 Weisberg (ou Veisberg), Vladimir — 390, 479n  
 Werckmeister, Otto Karl — 469  
 Wilde, Oscar — 82  
 Wiley, William — 451n  
 Wittgenstein, Ludwig — 456  
 Whistler, James — 232  
 Whitman, Walt — 166  
 Whitney, John Hay — 188, 189n, 287  
 Whyte, Iain Boyd — 306n, 307n  
 Wölfflin, Heinrich — 24, 412, 430n, 433  
 Wols — 203  
 Wood, Grant — 131n, 146, 256  
 Wood, Paul — 8, 9n, 56n, 106n, 130n, 131n, 175n, 213n, 223n, 252n, 344n, 429n, 447n, 448n, 449n, 450n, 452n, 453n, 471, 471n, 472n  
 Woods, Randall Bennett — 192n, 193n, 265, 265n, 408n, 409n, 410n, 429n, 447, 447n

Yakovlev, Vassili — 351n, 359

Yakovlev, Vladimir — 390

Yakulov, Georgi — 392n

Yankilevsky, Vladimir — 379n

Yegolin, Alexander Mikhailovich — 331n, 332n

Yevtushenko, Evgeni — 397n, 480

Yuon, Konstantin — 388

Zabel, Igor — 539, 539n

Zamoshkin (ou Zamoškin), Alexander — 363n

Zarubin, Georgi Z. — 253

Zbarsky, Lev — 379n

Zetkin, Clara — 67n, 321

Zhibinov, Aleksei — 356

Zhutovsky, Boris — 379n

Zinoviev, Grigory — 69n, 94n, 302

Zorio, Gilberto — 451n

Zoshchenko, Mikhail — 325, 331, 332, 333, 335, 335n, 336, 337, 508

Zorach, William — 257

Zverev, Anatoly — 390

Zubok, Vladislav — 339n, 379n, 382, 382n, 383n, 389n, 393n, 394n, 397, 397n, 398n, 473n, 474n, 475, 475n, 476, 477n, 478n, 479n, 480, 480n, 481n, 482n, 483, 484n, 485n, 486, 486n, 487n, 488, 488n, 489, 489n, 490n

## LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 – Alfred Barr, Jr., *Diagrama de Evolução de Arte Moderna, 1890-1935*, capa do catálogo da exposição *Cubism and Abstract Art*, MoMA, 1936

(imagem retirada do catálogo *Be-Bomb. The Transatlantic War of Images and all that Jazz. 1946-1956*. Barcelona / Madrid: Museu d'Art Contemporani de Barcelona e Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2007, p. 449)

Fig. 2 – Alfred Barr, Jr., *Diagramas 'Torpedo' da Coleção Permanente Ideal, 1933-1941*, realizado para o *Advisory Committee Report on Museum Collections*, 1941

(imagem retirada do catálogo *Be-Bomb. The Transatlantic War of Images and all that Jazz. 1946-1956*. Barcelona / Madrid: Museu d'Art Contemporani de Barcelona e Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2007, p. 448)